

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JE ME SOUVIENS

LES RÉFUGIÉS POLITIQUES COLOMBIENS À SHERBROOKE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ANDRÉS SALAS

JANVIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE	4
1.1 Mise en contexte	4
1.1.1 La violence en Colombie et le déplacement forcé	4
1.1.2 Le Canada, terre d'accueil	6
1.1.3 Les réfugiés, les immigrants économiques et la réunification familiale..	7
1.2 Une nouvelle vie, une nouvelle langue : le langage comme événement	9
1.2.1 La francisation	10
1.2.2 Le langage comme médiateur	11
1.3 La reconnaissance : une réciprocité.....	12
1.3.1 La sphère de l'amour : l'individualité.....	14
1.3.2 La sphère politique : le respect	15
1.3.3 La sphère sociale : les interprétations	16
1.4 L'intégration à Sherbrooke	17
1.4.1 La reconnaissance à travers les images.....	18
CHAPITRE II	
LES RÉFÉRENCES.....	20
2.1 La technique.....	20
2.1.1 Juan Downey et <i>The Laughing Alligator</i>	20

2.1.2	Les concepts retenus : le tournage autoréflexif et l'immersion	22
2.1.3	La technique de réalisation dans <i>Je me souviens</i>	23
2.2	Le thème en question	24
2.2.1	Doris Salcedo : La mélancolie et le deuil en <i>Atrabiliarios</i>	24
2.2.2	Les inspirations : la singularité et l'abstraction	26
2.2.3	Le conflit armé colombien et <i>Je me souviens</i>	28
2.3	La forme	29
2.3.1	Lev Manovich : le <i>Soft Cinema</i>	29
2.3.2	La forme adoptée : le montage en temps réel et la base de données	31
2.3.3	L'algorithme de <i>Je me souviens</i> : le montage conceptuel	32
2.4	Perspective communicationnelle : la vidéo comme événement médiateur.....	33
CHAPITRE III		
METHODOLOGIE		35
3.1	La genèse de l'œuvre et les transformations du projet de mémoire.....	35
3.2	L'œuvre finale	37
3.2.1	Conceptualisation : La théorie de la reconnaissance dans <i>Je me souviens</i>	37
3.2.2	Le tournage : Sherbrooke et Colombie	37
3.3	La structure du montage.....	40
3.3.1	La classification et identification des médias	40
3.3.1	Le film	42
CHAPITRE IV		
ANALYSE DES RÉSULTATS		45
4.1	Présentation et réception de l'œuvre	45

4.1.2 Commentaires du public après le film	47
4.1.3 Réception de l'œuvre par les participants du projet	49
4.2 Ajustements nécessaires	51
4.3 Apports et limites de <i>Je me souviens</i>	52
CONCLUSION.....	54
ANNEXE A	
BIOGRAPHIES DES PARTICIPANTS DU PROJET.....	57
ANNEXE B	
DESSIN DÉMONSTRANT L'INTÉGRATION DU CADRE THÉORIQUE ET DES ÉLÉMENTS DE CRÉATION.....	60
ANNEXE C	
DIAGRAMME DE FLUX DE L'ALGORITHME.....	62
ANNEXE D	
PLAN DE LA SALLE DE PROJECTION DE L'ŒUVRE FINALE.....	64
ANNEXE E	
BROCHURE DISTRIBUÉE LORS DE LA PREMIÈRE PROJECTION PUBLIQUE ...	66
ANNEXE F	
NOUVELLE BROCHURE PROPOSÉE.....	69
ANNEXE G	
DVD	72
BIBLIOGRAPHIE.....	73

RÉSUMÉ

Né du désir de participer au processus de récupération de la mémoire historique en Colombie, *Je me souviens* est un documentaire expérimental destiné à être présenté sous forme d'installation basé sur la vie quotidienne de réfugiés politiques colombiens habitant la ville de Sherbrooke (Québec, Canada). Il met en scène un groupe de cinq réfugiés qui ont documenté leur propre vie par le biais d'enregistrements vidéo. Les images et les sons qu'ils ont captés ont été complétés par des images et des sons tournés en Colombie, dans des lieux significatifs pour les cinq protagonistes. Grâce à l'application d'un algorithme de montage en temps réel généré par ordinateur, *Je me souviens* présente une nouvelle version du film à chaque projection.

Plongée dans un conflit armé depuis plus de 50 ans, la Colombie est le deuxième pays au monde générant le plus de population en situation de déplacement forcé. Près de 500 000 Colombiens ont franchi les frontières nationales en tant que réfugiés entre le milieu des années 1990 et 2007, dont plus de 43 000 se sont établis au Canada et près de 11 000 au Québec. Utilisant la théorie de la reconnaissance de Axel Honneth comme ligne directrice pour travailler avec les participants du projet et pour la programmation de l'algorithme de montage perpétuel, *Je me souviens* cherche la transmission d'une expérience plutôt que la narration linéaire d'une histoire. Le travail autour des sphères de reconnaissance de *l'amour*, du *social* et du *politique* a permis aux protagonistes de s'exprimer de façon critique sur leurs conditions de vie et leurs attentes quant à la société d'accueil et à aborder les thèmes de la guerre, de l'exil, de l'identité et de l'intégration.

Mots-Clés: réfugiés politiques colombiens, théorie de la reconnaissance, installation vidéo, tournage autoréflexif, algorithme de montage en temps réel, intégration, Sherbrooke, Québec, documentaire expérimentale

INTRODUCTION

Plongée dans une guerre civile depuis plus de 50 ans, l'État Colombien a mis en œuvre un processus de récupération de la mémoire historique afin de recueillir les témoignages de ses victimes. Parmi celles-ci, plus de 500 000 ont dû trouver refuge dans d'autres pays, dont plus de 43 042 personnes au Canada (Citoyenneté et Immigration Canada, 2008) et 10 986 au Québec (MICCQ, 2009). Le projet *Je me souviens* est né de la volonté de participer à ce processus de récupération de la mémoire historique en donnant la parole à des Colombiens en exil dans la province du Québec.

Je me souviens est une création collective et un documentaire expérimental. Prenant la forme d'une installation vidéo mono-écran, elle explore la vie quotidienne de cinq réfugiés politiques colombiens habitant la ville de Sherbrooke. Invités à documenter leur propre vie par le biais d'enregistrements vidéo, ces cinq réfugiés sont à la fois participants du projet et protagonistes du film. Les images et les sons qu'ils ont captés ont été complétés par des images et des sons que j'ai tournés et enregistrés en Colombie dans des lieux significatifs pour chacun d'entre eux, ainsi qu'à Sherbrooke.

Monté en temps réel par un algorithme généré par ordinateur à partir d'une base de données d'images et de sons, le film n'a pas de durée déterminée, ni début ni fin. Plus encore, l'application de l'algorithme de montage donne à voir une nouvelle version du film à chaque projection. *Je me souviens* parvient ainsi à dépeindre l'expérience de l'exil comme un cercle fermé dans lequel un « présent infini » contient à la fois les souvenirs, le présent et le futur des protagonistes du film. S'inspirant des lignes

directrices du *Soft Cinema* développées par Lev Manovich et se basant sur la théorie de la reconnaissance de Axel Honneth, cette œuvre cherche la transmission d'une expérience plutôt que la narration linéaire d'une histoire.

Le Chapitre I présente la problématique et le cadre théorique de l'œuvre en brossant une brève description du conflit armé colombien et du déplacement forcé ainsi que la théorie de la reconnaissance du philosophe allemand Axel Honneth. J'aborde de façon détaillée les trois sphères de reconnaissance proposées par Honneth (amour, social, et politique) et décris comment elles ont servi de lignes directrices pour le développement conceptuel du film et la construction de la logique de l'algorithme du montage.

Dans le Chapitre II sont présentées trois œuvres de référence qui ont influencé fortement le processus de création de *Je me souviens* : le projet *The Soft Cinema*, de Lev Manovich, le film *The Laughing Alligator* de Juan Downey et l'installation *Atrabalarios* de Doris Salcedo. J'y décris à la fois comment chaque œuvre m'a influencé pour réaliser mon œuvre et aussi comment *Je me souviens* se distingue de chacune.

Les aspects conceptuels et techniques de *Je me souviens* sont expliqués de façon approfondie dans le Chapitre III. La genèse de l'œuvre, sa conceptualisation, sa production, son esthétique et la structure de l'algorithme de montage sont présentés pour illustrer comment le film s'est matérialisé.

Finalement, le Chapitre IV analyse les résultats obtenus. En revenant sur les objectifs initiaux du projet, je mets en perspective mes attentes initiales par rapport à l'œuvre dans sa version finale. Ce chapitre aborde également la réception de l'œuvre par le public et par les participants du projet et ouvre la porte à de nouvelles questions sur l'immigration et les possibles apports de la création artistique à ce sujet.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Ce chapitre contient la problématique et le cadre théorique du projet. On y aborde la situation des réfugiés politiques colombiens au Canada en fournissant des données statistiques. Ayant servi de ligne directrice pour le développement du projet, la théorie de la reconnaissance de Axel Honneth y est aussi présentée.

1.1 Mise en contexte

1.1.1 La violence en Colombie et le déplacement forcé

Le conflit armé Colombien est le plus long et le plus sanglant des conflits du continent américain. S'étendant sur plus de 50 ans (1940 - 2015), et ayant causé la mort de six millions de personnes selon les registres officiels, il s'agit d'une guerre civile difficile à expliquer par la complexité de ses origines, la multiplicité des acteurs armés impliqués et le nombre important de ses victimes à travers tout le pays (GMH, 2013).

La rivalité entre les deux partis politiques traditionnels, les inégalités, les injustices sociales et l'absence d'une réforme agraire efficace sont les principales sources de la violence en Colombie au cours du XIX^e siècle et d'une bonne partie du XX^e siècle. Ce conflit a laissé, selon l'historien Paul Oquist, (1978) 193 017 morts seulement entre 1948 et 1966. Durant le règne du gouvernement militaire du General Rojas Pinilla (1953-1957), les groupes d'autodéfense paysanne sont devenus des groupes

radicaux de guérillas communistes. Puis, pendant les années 60 et 70, profitant de la diminution de l'intensité du conflit, les groupes guérilleros sont devenus plus structurés, ce qui a stimulé l'apparition de groupes paramilitaires soutenus par l'armée Colombienne dans les années 80. La pénétration du trafic de drogues à l'intérieur de ces structures paramilitaires a encore compliqué la situation du conflit (GMH, 2013).

Entre 1996 et 2005, le pays a vécu les pires années de la guerre par une recrudescence de la violence contre la population civile. La lutte pour le pouvoir et le contrôle de vastes étendues de terre a engendré une déshumanisation du conflit jamais vue. Les massacres et l'exil sont devenus les signes caractéristiques des 15 dernières années du conflit, faisant de la Colombie le deuxième pays au monde ayant la plus grande population en situation de déplacement forcé. En 2007, 50% du nombre de personnes déplacées dans le monde provenait de la Colombie, du Soudan et de l'Irak (Norwegian Refugee Council, 2008). Dans le contexte colombien, le phénomène du déplacement a été reconnu au milieu des années 1980.

Si le phénomène du déplacement est très complexe en soi, sa manifestation en Colombie l'est d'autant plus. En effet, pendant les années 2000, il a présenté une croissance continue et à eu lieu dans tout le pays : 87% des villages ont connu le déplacement forcé et 71% d'entre eux ont constamment reçu de la population déplacée (CODHES, 2006). La plupart des déplacés en Colombie ne sont pas en mesure de retourner à leur lieu d'origine. Une solution à long terme n'ayant pas été trouvée par l'État (IDMC, 2008), les Colombiens sont devenus les principaux demandeurs de refuge en Amérique centrale et en Amérique du Sud depuis la fin des années 1990 (UNHCR, 2006 ; 2005). En 2008, après l'Afghanistan et l'Irak, les Colombiens sont les troisièmes demandeurs de refuge dans le monde (UNHCR,

2008). Entre le milieu des années 90 et 2007, près de 500 000 Colombiens ont franchi les frontières nationales et ont obtenu le statut de réfugié dans d'autres pays (US Committee for Refugees, 2005 ; ACNUR, 2008).

1.1.2 Le Canada, terre d'accueil

Après l'Équateur, le Canada est la destination principale des réfugiés colombiens. En 2008, 43 042 réfugiés colombiens habitaient au Canada (Citoyenneté et Immigration Canada, 2008). Parmi ceux étant arrivés entre 1997 et 2005, 57% n'ont pas choisi l'endroit où ils voulaient habiter au Canada, mais ont été placés dans des communautés spécifiques par le gouvernement. Cette population n'ayant jamais vécu dans un camp de réfugiés est connue en tant que réfugiés « parrainés » ou « de convention ».

Le Québec est la province canadienne qui a parrainé le plus de réfugiés. En 2004, sur 1 000 réfugiés 67% ont été parrainés par le Québec; en 2003, c'est 65% des 1 800 réfugiés qu'elle a parrainé et, en 2002, 58.2% de 700 réfugiés (Service de statistiques du CIC). Étant la destination principale des réfugiés colombiens commandités, le Québec est la seule province du Canada détenant un bureau local en Colombie.

Pour le gouvernement provincial du Québec, l'immigration fait partie d'un programme de développement régional. Sa politique d'immigration énonce deux types d'intégration désirés : linguistique et socio-économique. Son but est de « sauvegarder » la culture et l'économie de la province. Préoccupé par la distribution régionale disproportionnelle de l'immigration à travers son territoire, le gouvernement québécois a mis en application une politique de régionalisation afin de faciliter et de

stimuler le placement des immigrants en dehors du Montréal métropolitain. L'objectif de cette politique est de partager avec d'autres régions les avantages économiques et démographiques de l'immigration dont jouissait Montréal, afin de favoriser l'intégration des immigrants à la société francophone et d'augmenter le taux de natalité des régions. Sherbrooke a été la première ville choisie par la province pour mettre en application cette politique de régionalisation.

Selon le recensement de 2011, la population de Sherbrooke était de 201 890 personnes, dont 6%, soit 12 115 personnes, étaient des immigrants et des réfugiés. Selon Statistique Canada, 1 170 Colombiens habitaient à Sherbrooke en 2011, desquels 745 sont arrivés entre 2006 et 2011, situation qui reflète les années les plus intenses de la guerre en Colombie.

1.1.3 Les réfugiés, les immigrants économiques et la réunification familiale

L'immigration des Colombiens au Canada commence dans les années 50 et continue avec un flux constant jusqu'au début des années 2000. Trois statuts différents forment le paysage de l'immigration colombienne au Canada : les réfugiés politiques, les immigrants économiques et les résidents parrainés dans le cadre du programme de réunification familiale. En 2005, la Colombie est devenue le dixième pays d'origine d'immigrants au Canada et le premier de réfugiés politiques (Service de statistiques du CIC, 2005).

Les immigrants qui cherchaient la réunification avec des membres de leurs familles étant résidents permanents ou citoyens canadiens, ont représenté la plus grande proportion d'immigrants colombiens entre 1997 et 2004. En plus de chercher la

réunification familiale, ces personnes cherchaient aussi un nouveau panorama économique.

Dans le cas des immigrants économiques, leur motivation pour partir provient de leur besoin de se projeter dans le marché du travail et d'augmenter leurs revenus. Ils sont des travailleurs qualifiés et professionnels avec une connaissance basique de l'anglais et du français, qui cherchent à améliorer leur qualité de vie ou celle de leur famille.

Selon le ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles du Québec (2009), les réfugiés politiques sont devenus la plus importante catégorie d'immigrants colombiens dans les années 2000. En effet, ils représentaient 58% du total des Colombiens en 2009. Sauvegarder sa vie est la principale motivation du réfugié politique pour immigrer, peu importe son statut socio-économique : c'est ce qui caractérise ce type d'immigration et le différencie des autres. Le réfugié n'avait pas planifié son départ de la Colombie et l'immigration vers un autre pays ne faisait pas partie de son projet de vie. N'ayant aucun type de connexions au Canada et, dans presque tous les cas, aucune connaissance du français ou de l'anglais, l'intégration à la société d'accueil représente un défi de plusieurs années.

Selon *Le bilan démographique du Québec édition 2014*, du total des Colombiens arrivés au Québec en 2013, 67% appartiennent à la catégorie des immigrants économiques ; 24% à celle du regroupement familial ; et 8% à celle des réfugiés et personnes en situation semblable. La diminution de réfugiés politiques, qui est passée de 58% en 2009 à 8% en 2013, reflète la démobilisation des groupes paramilitaires, l'affaiblissement des groupes de guérillas et le nouveau processus de paix actuellement en cours en Colombie.

1.2 Une nouvelle vie, une nouvelle langue : le langage comme événement

Pour un réfugié, la décision de partir et de tout laisser derrière lui est une question de vie ou de mort. Sauvegarder sa vie est l'objectif pour traverser une frontière, mais c'est aussi une affirmation de sa mort sociale et de l'absence de droits et de garanties de base pour vivre. La perte presque instantanée, dans certains cas, de tout lien avec une vie passée, représente le début du processus de construction d'un nouveau projet de vie.

Avec l'apprentissage du français, le réfugié ne gagne pas seulement un outil pour s'intégrer à la société québécoise, mais acquiert aussi la reconnaissance d'un État qui l'accepte comme membre d'un nouveau pays. Pouvoir se penser dans une autre langue, éloignée et étrangère à sa langue maternelle, peut représenter une opportunité de se reconstruire en tant que nouvelle personne et aider au processus de réparation. La construction de nouveaux souvenirs peut restituer en lui l'espoir d'un avenir, et représente le premier pas dans la construction d'une nouvelle histoire.

L'acte communicationnel à travers le langage est un événement complexe qui, à plusieurs niveaux, conditionnera l'expérience d'immigration. Que deviendra l'immigrant ? Quelles sont les implications de sa fragmentation entre deux langues ? Comment arrivera-t-il à la réparation ? Peut-être à travers le langage comme action communicative, comme événement lui-même dans le temps, comme constructeur de nouveaux souvenirs ? Ces questions peuvent nous aider à mieux comprendre le processus d'habiter et de vivre la langue française pour un réfugié, ses conséquences et ses manifestations au quotidien.

L'homme de par sa nature a besoin d'appartenir à un groupe. Le langage nous donne la possibilité de nous identifier à un groupe, de faire partie d'une communauté, bref, d'exister socialement. En plus de partager un même code génétique, nous partageons la nécessité de socialiser, pour communiquer entre nous et pour nous exprimer, processus qui, comme la respiration ou l'alimentation, sont indispensables à la vie. Maîtriser le langage signifie la possibilité d'exister dans une société; dans le cas des réfugiés, il peut représenter la clé d'entrée dans la société québécoise.

1.2.1 La francisation

Le processus d'apprentissage de la langue française est le premier défi que rencontre un réfugié après son arrivée au Canada. Sa capacité à maîtriser la langue rapidement déterminera sa facilité à s'intégrer à la société d'accueil et à repenser son projet de vie. Le réseau d'éducation québécois, constitué autour de l'enseignement du français, garantit à tous les réfugiés parrainés l'accès aux cours de francisation et constitue le premier réseau social de la majorité d'entre eux.

Arriver au Québec implique de se retrouver dans une réalité inconnue. La francisation facilite l'intégration et donne les premières règles d'intégration à la culture de la société d'accueil. L'existence d'une personne dans une réalité déterminée est constituée par la possibilité qu'elle a de s'exprimer et d'interagir avec d'autres personnes dans un contexte culturel grâce, avant tout, à la possibilité de parler une langue commune. Le processus d'apprentissage du langage, du système de codes et de symboles, de tout ce que nous appelons culture, restitue les conditions pour reconstruire son identité.

La maîtrise du langage donne aux individus le pouvoir d'accéder à une connaissance culturelle et symbolique. Cette connaissance leur donne la possibilité de faire partie d'un groupe, de s'y sentir appartenir et accepté. La francisation permet de vivre l'expérience de l'apprentissage dans un environnement sécuritaire dans lequel les étudiants partagent la peur et l'impuissance, mais aussi la motivation de réussir, grâce à l'appui et à la reconnaissance de l'État. La francisation, en tant que système d'éducation, est « une manière politique de maintenir ou de modifier l'appropriation des discours, avec les savoirs et les pouvoirs qu'ils emportent avec eux » (Foucault, 1970 : 46). La construction d'un nouveau projet de vie est faite collectivement lors des cours de français. Le langage se présente comme un état d'esprit, comme un événement qui va transformer la vie du réfugié, une action dans le temps, créatrice de vérité, de réalité, de liens sociaux et de nouveaux souvenirs. Il représente l'opportunité de redéfinir son soi. Loin de la sensation d'invisibilité générée par l'impossibilité de communiquer, le langage retourne la capacité de la présence à qui réussit à le maîtriser. Il faut habiter le langage et que le langage habite l'homme, qu'il lui soit une expérience dialectique, dynamique, vivante et en évolution.

1.2.2 Le langage comme médiateur

L'intégration des réfugiés politiques colombiens dans la société québécoise peut être envisagée comme un enjeu de médiation. La reconnaissance de la réalité à travers un nouveau langage est un processus que les réfugiés effectuent sans arrêt et qui leur permet d'essayer d'exister, de vivre et d'habiter un lieu dans une nouvelle société. L'étude de la médiation dans le cas des réfugiés colombiens peut donner une autre perspective pour comprendre les dynamiques d'un processus d'intégration, basé sur l'apprentissage d'une langue. Cette étude peut nous guider pour identifier et définir le réel problème au cœur de ce projet de recherche-crédation, dans lequel le langage est le médiateur entre le réfugié et la société d'accueil. Médiateur culturel entre deux

mondes qui ont comme défi de construire ensemble une identité québécoise caractérisée par la diversité et basée sur la différence. Les relations dialectiques entre l'objet, le signe, le symbole, l'homme et la société, peuvent être observées comme un ensemble lorsqu'on s'y abstrait, en prenant la distance d'un observateur externe. (Hennion, 1990 : 46). Ce processus permet la compréhension de chacun de ces éléments comme des unités composées de concepts de différentes natures, ayant des relations aussi complexes entre eux et qui requièrent la conception d'une médiation composée pour son étude et sa compréhension.

Les relations de l'humain avec les objets, les images et les médias représentent le cœur de l'étude de la médiation. Le langage est le lien entre le monde des objets et le monde des humains : il est la clé de la création collective et de l'action sociale. La communication parlée est un événement qui permet au réfugié la restauration d'un passé qui manque de reconnaissance, de faire face à un présent incertain et de construire un nouveau projet de vie, un avenir qui lui est propre. Comme discours, la langue française « n'est ni une cause, ni un effet : elle est arrêt, appui, avant l'avènement d'une nouvelle configuration » (Hennion, 1990 : 45).

1.3 La reconnaissance : une réciprocité

Axel Honneth, philosophe allemand de l'École de Francfort, définit le but de son projet philosophique comme la réflexion sur les « contours que devrait prendre une société pour assurer à ses membres les conditions d'une « vie bonne » » (Honneth, 2006 : 32). Pour lui, la société doit être l'endroit où l'environnement social, culturel ou politique permet aux gens de développer une identité autonome ou une relation positive à eux-même. En effet, la vie publique représente pour Honneth « la possibilité offerte à tous les individus d'accomplir leur liberté » (Honneth, 2002 : 27).

Un lieu où chaque personne devrait avoir la possibilité de devenir celui qu'il souhaite être et d'être reconnu comme tel par la société. En partant de la théorie de la reconnaissance développée par Hegel et en s'appuyant sur les idées de George Herbert Mead, qui a démontré que l'être humain ne peut développer une conscience de soi qu'à la condition d'une reconnaissance mutuelle, Honneth a développé sa théorie de la reconnaissance.

C'est seulement dans le visage de l'autre, dans le miroir de l'interaction avec un autre moi, qu'il est possible de réaliser et de construire une conscience, une identité et un projet de vie qui nous soient propres. C'est sur la reconnaissance mutuelle que le développement humain, collectif et individuel se base et c'est grâce à elle que les processus comme la construction de savoirs, de mémoire, de langage, de culture et l'alimentation même de l'encyclopédie individuelle et collective, est possible. La reconnaissance, processus qui rend possible de me reconnaître moi-même dans l'autre, renforce l'idée qu'une existence individuelle est impossible sans existence collective. C'est grâce à cette dynamique (entre soi et l'autre) à travers l'échange quotidien, basée sur l'identité culturelle et animée par le jeu du langage, que la vie d'un individu est enrichie et acquiert du sens.

Honneth a défini trois sphères de reconnaissance pour la constitution de l'identité du soi : la sphère de l'amour, la sphère politique et la sphère sociale (Honneth, 2006 : 32). Elles sont la référence pour le développement de la structure narrative de cette œuvre.

1.3.1 La sphère de l'amour : l'individualité

La sphère de l'amour est décrite comme les liens affectifs unissant une personne à un groupe restreint. Selon Honneth, ces liens affectifs sont indispensables à l'acquisition de la confiance en soi et indispensables aussi à la participation à la vie sociale. C'est seulement avec des liens réciproques et construits solidement autour de l'amour que le processus de confiance en soi donnera d'abord la sécurité nécessaire pour participer à la vie publique et ensuite la possibilité d'existence d'une vie privée, qui permet aux gens de se reconnaître à partir de leurs besoins spécifiques.

La sphère de l'amour constitue « un arc de tension communicationnelle » (Honneth, 2002 : 179) qui commence avec moi-même et qui doit être lié à la capacité d'être seul et de se reconnaître comme être humain avant de reconnaître l'autre comme tel. Un mélange d'« égocentrisme et symbiose qui représente un couple de contrepoids nécessaires l'un à l'autre » (Honneth, 2002 : 179) et qui permet à l'individu de faire partie d'un ensemble sans perdre son individualité. C'est seulement grâce à la volonté de faire partie de ce type de dynamique et grâce à l'ouverture d'esprit des individus impliqués dans un tel processus que la construction de la relation affective est possible. Les relations d'amour sont basées sur la réciprocité : moi et l'autre devons être convaincus de notre affection mutuelle pour pouvoir former des liens d'amitié sincère. C'est grâce à la « sécurité émotionnelle » et à la confiance qui en résulte que les relations familiales, amicales et amoureuses sont possibles. Mon affection pour un(e) ami(e) ou pour un membre de ma famille me permet d'accepter son autonomie. Inversement, la confiance de savoir que je suis reconnu comme un individu, me donne la sécurité nécessaire pour « participer de façon autonome à la vie publique » (Honneth, 2002 : 183).

1.3.2 La sphère politique : le respect

La sphère politique représente la reconnaissance d'un individu comme sujet de droits et de devoirs. Ce processus garantit aux gens la possibilité de reconnaître leurs actes comme des manifestations qui leurs sont propres et qui sont respectées par les personnes qui les entourent. Ce type de reconnaissance est établi par le système de droit moderne et est indispensable à l'acquisition du respect de soi : elle permet à chaque personne de se reconnaître mutuellement, à la fois comme un individu autonome et comme partie d'un groupe social. Cette sphère présente un conflit permanent pour les individus. Qui est inclus et qui est exclu du système de droits égaux, dépend de la façon dont chacun interprète et comprend les droits et l'égalité. « Le système juridique doit désormais pouvoir être compris comme l'expression des intérêts universalisables de tous les membres de la société, de sorte qu'il exige lui-même de n'admettre ni exception ni privilège » (Honneth, 2002 : 186). Selon ce principe, obéir à la même loi, ferait de tous les gens des égaux.

Le sphère politique se distingue de celle de l'amour dans le sens où elle n'est pas une disposition émotionnelle, mais représente « la faculté de régir les comportements individuels » (Honneth, 2002 : 187) : je mérite le respect des autres seulement si je me respecte moi-même. Selon Rudolf Von Ihering (1872), il existe deux formes de respect, l'une qui admet et l'autre qui exclut. Prendre la responsabilité de ses actes pour participer à atteindre un but collectif dépend du respect d'autrui. Il s'agit encore une fois d'une relation dialectique où « le respect de soi est à la relation juridique ce que la confiance en soi est à la reconnaissance de l'amour ». (Honneth, 2002 : 201). Le développement des qualités et habilités individuelles nécessaires pour participer volontairement à une construction collective est proportionnel au degré de reconnaissance que la communauté accorde à l'individu.

Les droits légaux sont les signes anonymes du respect social : je suis une personne qui existe dans la société grâce à mes droits et obligations. Connaître mes droits individuels et les exercer me permet d'acquérir le respect de moi-même, de « garder la tête haute, de regarder les autres dans les yeux et de me sentir fondamentalement l'égal de tous » (Honneth, 2002 : 203). C'est le respect de moi-même qui me permet de me sentir digne de l'amour d'autrui et de respecter les personnes et leurs droits. La reconnaissance politique permet ainsi de partager avec d'autres membres d'une communauté l'ensemble des concepts qui nous unissent comme société, une société composée de personnes partageant des droits et des responsabilités tout en préservant leur individualité.

1.3.3 La sphère sociale : les interprétations

Finalement, l'estime sociale représente pour les individus l'opportunité de se rapporter positivement à leurs capacités et caractéristiques personnelles. L'estime sociale, propre à cette sphère, est indispensable dans le processus d'acquisition de l'estime de soi ou « le sentiment de sa propre valeur » (Honneth, 2006 : 34). L'acceptation et l'appréciation par les autres, de caractéristiques personnelles reconnues comme uniques, permet à l'individu de construire une relation solide et ininterrompue avec lui-même et son environnement et de développer ainsi son amour-propre. Cette sphère permet d'envisager la valeur qu'on accorde aux caractéristiques propres à chacun, de les accepter comme telles, de les comprendre. « L'idée culturelle qu'une société se fait d'elle-même fournit les critères sur lesquels se fonde l'estime sociale des personnes » (Honneth, 2002 : 208). Les personnes, leurs qualités et leurs habilités, sont jugées en fonction de leur engagement envers les objectifs culturels de la collectivité.

Avoir la confiance nécessaire pour participer à la construction collective d'une société implique une relation individuelle chargée du « sentiment de sa propre valeur ». La valorisation de ses capacités et de son mode de vie pour les fins communes « réunissent les individus dans une communauté de valeurs » (Honneth 2002 : 208). L'individu est capable de s'identifier comme membre d'un groupe, en contribuant aux objectifs communs et en étant reconnu pour cela.

Les trois sphères (de l'amour, politique et sociale) sont interconnectées, l'une affecte l'autre directement, la conditionne et la limite. Chacune est composée de relations dialectiques qui se retrouvent dans l'espace social et public et chacune commence et recommence avec la perception que les individus ont d'eux-mêmes.

1.4 L'intégration à Sherbrooke

Selon Honneth, « si l'une de ces trois formes de reconnaissance fait défaut, l'offense sera vécue comme une atteinte menaçant de ruiner l'identité de l'individu tout entier - que cette atteinte porte sur son intégrité physique, juridique ou morale » (Honneth, 2006 : 34). Dans le cas des réfugiés, cette menace, cette peur provient d'une absence de reconnaissance politique, puisque l'État qui ne protège plus leurs droits met leur vie en danger et les oblige à s'enfuir pour la protéger. Cette peur ne disparaît pas au moment où le réfugié arrive au Canada. Elle évolue et l'accompagne tout le long du processus d'immigration, changeant et s'adaptant plus rapidement que lui, bloquant le processus d'apprentissage d'une langue nouvelle et de codes nouveaux, faisant entrave à la construction de nouvelles connections sociales, de nouvelles formes de communication et d'une nouvelle identité. Pour le réfugié, l'apprentissage de la langue française au Québec lui permet la reconstruction de l'amour propre et la possibilité de redécouvrir de nouvelles habiletés pour trouver sa valeur dans la société

d'accueil. Elle lui offre l'opportunité de recommencer sa vie. Dans le cadre de l'intégration offerte par la francisation, le réfugié a le choix de commencer et de terminer le programme d'intégration culturelle et de l'apprentissage du français, en acquérant ainsi une reconnaissance de type sociopolitique. Ce processus va lui permettre de récupérer sa confiance en l'État et d'identifier sa place au sein d'une nouvelle société.

La possibilité de se construire un nouveau cercle social dans le cadre du cours de français, de redécouvrir des liens sociaux et d'appartenir à un groupe permet au réfugié de développer des relations d'amitié. En plus de pouvoir partager des expériences du passé et du présent avec d'autres réfugiés, l'apprentissage du langage, des codes et des symboles lui offre l'occasion d'interagir avec la société d'accueil et de créer des liens affectifs avec elle. Le langage donne au réfugié la possibilité de commencer à se reconnaître dans le visage de l'autre, dans la réalité de la société québécoise. Il lui permet aussi de s'intégrer dans les trois sphères de la reconnaissance : l'amour, le politique et le social.

1.4.1 La reconnaissance à travers les images

Comme individu, bénéficier d'un échange avec d'autres éléments d'un système déterminé permet de se reconnaître comme quelqu'un qui existe, qui a une valeur dans la société. L'œuvre proposée va dans ce sens, en cherchant à susciter un échange direct d'expériences et d'attentes entre le réfugié, la société québécoise et la société colombienne. Le langage visuel développé par chacun des cinq participants du projet, ayant filmé leurs vies quotidiennes pendant sept mois, a représenté pour eux la possibilité de s'exprimer loin des limitations du français, à travers les images qu'ils ont tournées eux-mêmes. Montrer son quotidien et parler de ses succès et de ses

frustrations grâce à la caméra n'est qu'une autre forme de communication qui s'effectue à travers les images.

Se visualiser dans le paysage urbain de Sherbrooke, ainsi que prendre conscience et accepter son présent au Québec, est une pièce clé du processus d'intégration des réfugiés ayant participé au projet. La construction d'une nouvelle vie est une décision qui commence avec l'acceptation d'une nouvelle réalité, loin de la Colombie. Le tournage autoréflexif a permis à chaque participant de se voir à l'écran en tant qu'habitant de la ville de Sherbrooke. Observer les images de leurs lieux d'origine leur a permis de prendre de la distance et de penser la Colombie comme faisant partie de leur passé.

La durée, la forme, l'esthétique, les participants choisis, le montage en temps réel et le choix de l'algorithme qui sont propres à cette oeuvre, sont des éléments sélectionnés par l'auteur pour aborder l'absurdité et la complexité du conflit armé Colombien, l'expérience perpétuelle de l'exil et les implications de la vie au Québec pour le réfugié et sa famille. Les scènes pré-montées, les paysages sonores enregistrés et les scènes re-tournées, traitent de la reconnaissance comme un processus subjectif et complexe, puisqu'il est ouvert à des interprétations et est indispensable à la vie en société.

CHAPITRE II

LES RÉFÉRENCES

Après avoir présenté dans le Chapitre I la problématique et le cadre théorique du projet, je me penche maintenant sur trois œuvres d'art de différents artistes et sur leur influence dans *Je me souviens*. La technique de réalisation, le traitement du thème de la violence politique en Colombie et la forme finale de l'œuvre sont discutés dans ce chapitre.

2.1 La technique

2.1.1 Juan Downey et *The Laughing Alligator*

Juan Downey est un artiste chilien né en 1940. Après avoir étudié l'architecture à Santiago, il a émigré en France où il y a habité pendant trois ans, pratiquant la peinture, le graphisme et la gravure. En 1965, il a émigré aux États Unis où il a commencé à faire des expériences avec des sculptures électroniques interactives et la performance. Précurseur de la vidéo comme moyen d'expression artistique, il a commencé ses expérimentations avec ce médium à la fin des années 60. Son œuvre *Video Trans Americas* (VTA) (1971-1979) est une série de vidéos nées de son intérêt pour le discours politique, l'être humain, l'histoire de l'art, la société occidentale et l'identité latino-américaine. Ce projet a été réalisé par Downey à travers ses voyages dans les forêts de l'Amérique du Sud, au cœur des communautés autochtones du nord du Venezuela.

The Laughing Alligator (1979) est une vidéo en couleur et en noir et blanc d'une durée de 27 minutes qui fait partie de la série VTA. Pendant une période de huit mois, Downey et sa famille ont habité dans la forêt vénézuélienne chez le peuple Yanomami, connu pour ses pratiques cannibales. Downey, sa femme, sa fille de 14 ans et les autochtones ont tourné des images de la forêt et de la vie quotidienne de la communauté. La vidéo montre aussi des images de la ville de New York tournées par l'artiste. Avec les voix hors-champ en anglais de Downey et de sa fille et des dialogues, quelques fois sans sous-titres, des Yanomami dans leur langue, ce film reflète l'intérêt qu'avait Downey à trouver une connexion avec cette culture indigène. Des images de la vie quotidienne de la communauté autochtone et de ses rituels psychédéliques curatifs sont juxtaposées à des images de la scène souterraine de la ville de New York. Cette mise en parallèle montre le besoin de Downey d'affirmer aussi sa propre identité latino-américaine. À travers l'échange culturel quotidien de sa famille occidentale avec une « tribu primitive », Downey a réussi —comme il l'exprime lui-même dans la vidéo— : «...à être enterré à l'intérieur d'un autre corps humain », à être « dévoré », à habiter au sein de la tribu qui mange de la soupe de bananes avec la poussière des os de ses morts (Downey, 1979).

La question de l'identité se transforme en une recherche sur la communication, le dialogue. «...Et ne laissez le fleuve de notre dialogue s'arrêter jamais... », cette phrase prononcée vers la fin de la vidéo permet de voir comment Downey délaisse son rôle d'observateur pour prendre le rôle actif d'auteur et devenir, dans ses propres mots, « moins intellectuel et plus poétique ». Son intérêt pour la recherche d'une identité latino-américaine est remplacé par le besoin de communiquer, l'autoréflexion et la conscience d'avoir été transformé par les expériences dans la forêt.

Suscitant des expériences nécessaires à la création artistique transformative, le voyage a permis à Downey et à sa famille d'échanger avec différents peuples autochtones de l'Amérique du Sud et de connecter les réalités de toutes les communautés qu'il a visitées. En montrant le matériel vidéo enregistré dans une communauté aux autres communautés, il a construit un pont communicationnel entre elles ; acte qu'il a vu comme « un instrument de changement social et politique » (González, 2014 : 21). Exposer à la vidéo les différents groupes visités a fait en sorte que la production audiovisuelle ethnographique, restée jusqu'ici propriété exclusive du chercheur occidental, soit passée aux mains des communautés elles-mêmes. Depuis lors, le langage de la vidéo a donné aux autochtones de différentes communautés¹ l'opportunité de se représenter eux-mêmes et d'utiliser ce moyen comme médiateur dans plusieurs conflits sociaux et politiques. La vidéo représente aujourd'hui, même pour les communautés les plus reculées de la technologie du monde occidental, un moyen de communication direct, clair et autonome.

2.1.2 Les concepts retenus : le tournage autoréflexif et l'immersion

L'immersion dans la communauté colombienne qui habite à Sherbrooke a été une pièce clé dans la réalisation de cette œuvre et dans l'accomplissement des objectifs proposés. Déménager à Sherbrooke m'a permis d'observer de l'intérieur les dynamiques sociales et culturelles développées par le groupe de participants choisis pour le projet. Habiter six mois dans cette ville m'a également donné l'opportunité de développer une forte amitié avec chaque protagoniste. J'ai même laissé la colocation pour habiter chez les participants. La cohabitation avec chaque personne du groupe a été une expérience incroyable, une opportunité unique. Être à la fois spectateur et participant de leur vécu de réfugié m'a rapproché d'une réalité qui m'était inconnue

¹ On n'a qu'à penser aux usages des nouveaux médias par les communautés zapatistes du Chiapas, au Mexique ou aux Mapuches du Chili qui ont auto-produit et diffusé des films documentaires sur leurs luttes.

avant d'aller habiter chez eux et m'a aidé à croire à l'importance du travail que je faisais.

Du rôle d'observateur passif, je suis passé, comme Downey, à celui d'un agent actif dans la vie de chaque participant du projet. Au même moment, ma vie et ma perception de l'expérience de l'immigration ont commencé aussi à changer rapidement et, quelques fois, je devenais l'observé et le questionné, plutôt que l'observateur. Grâce à cette dynamique, le travail intellectuel de la première année de la maîtrise s'est transformé en expérience de vie, en sentiments comme la joie, la nostalgie, la tristesse et l'espoir. La question initiale du projet qui portait sur la reconnaissance à travers le langage est passée au second plan et les concepts travaillés à l'étape de la recherche ont permis à l'intuition de trouver son propre chemin vers la création. Le résultat : une œuvre honnête, qui cherche à communiquer et à questionner plutôt qu'à répondre à des questions évidentes à propos des différences culturelles.

2.1.3 La technique de réalisation dans *Je me souviens*

La question de l'identité latino-américaine est à la base des deux œuvres vidéo, *The Laughing Alligator* et *Je me souviens*. Comme Downey, j'ai vécu loin de mon pays d'origine pendant plusieurs années, portant avec moi les incertitudes liées à mon identité culturelle. Par contre, j'ai suivi l'évolution du conflit colombien à distance pendant les dix dernières années, bien qu'au début d'une façon timide et éloignée, mais elle a marqué la décision de créer cette œuvre de recherche-crédation. Une œuvre qui — je l'espère —, servira aussi pour connecter entre eux des réfugiés colombiens dans d'autres pays du monde et pour leur dire qu'ils ne sont pas seuls dans leur expérience de l'exil.

Je me souviens est une œuvre réalisée par des Colombiens. C'est un film qui présente une vision de l'exil par des personnes, incluant son réalisateur, qui ont laissé la Colombie pour différentes raisons. À la différence de Downey, je partage avec les participants du projet des codes culturels, la langue, la nostalgie de la Colombie et des questionnements à propos de mon intégration au Québec. Le fait d'être un immigrant moi-même me donne une sensibilité et une connexion spéciale avec les protagonistes du film, au point où je suis devenu l'un d'eux. L'apprentissage de la technique vidéographique a été un processus conscient chez les participants et les images qu'ils ont tournées eux-mêmes à Sherbrooke ont été influencées par la théorie de la reconnaissance développée par Honneth dont je leur ai parlé.

Plutôt que de mettre en parallèle les réalités culturelles de la Colombie et du Québec, les images que j'ai tournées en Colombie cherchent à ramener aux protagonistes des parcelles de leur passé et à les confronter à leur présent. Ces images provenant de quelques lieux représentatifs pour chaque réfugié leur ont été présentées pour leur permettre de se les approprier à travers la vidéo et, ainsi, de reconnecter avec leur passé, la Colombie et eux-mêmes.

2.2 Le thème en question

2.2.1 Doris Salcedo : La mélancolie et le deuil en *Atrabiliarios*

Doris Salcedo est une artiste Colombienne née en 1958. Après avoir fini ses études en beaux-arts à l'Université Jorge Tadeo Lozano de la ville de Bogota, elle a déménagé aux États-Unis. Salcedo détient une maîtrise en beaux-arts de l'Université de New York et a été professeure à l'Université Nationale de Colombie. Des membres de sa

famille ont disparu au milieu de la violence politique, fait qui reflète la présence des thèmes du deuil, de la perte et de la mortalité dans son travail artistique. C'est à partir d'une longue recherche et d'un travail avec les familles et amis des victimes de la guerre colombienne que la création artistique prend forme dans l'œuvre de cette artiste. Des objets personnels, des meubles et des vêtements ainsi que des cheveux et os humains, font partie des installations et sculptures anthropomorphiques de Salcedo.

Cette artiste utilise la violence en Colombie comme le sujet principal de son travail. Dans ses mots, elle dit que : « l'art vient de la nécessité et je pense qu'en Colombie les artistes ne peuvent pas choisir le sujet de leur travail parce que les sujets s'imposent à nous » (Villaveces-Izquierdo, 1997 : 238) [Notre traduction]. La violence et le conflit armé ont le même impact et la même influence sur les artistes colombiens qu'ils peuvent avoir sur les artistes palestiniens ou israéliens. Dans ses œuvres, Salcedo parle de la guerre directement et « sans la représenter, traite la violence dans ses conséquences » (Bal, 2010 : 55). Son œuvre parle de la mort et de l'importance de maintenir vivantes les mémoires des victimes à travers la communication avec le spectateur.

Atrabiliarios (1992) est une œuvre qui présente une série de chaussures usagées qui appartiennent à des femmes disparues et assassinées, victimes de la violence politique en Colombie. Sur les murs de la galerie, des cavités qui ressemblent à des ossuaires d'un cimetière sont couvertes par une couche fine et transparente de vessie de vache. Les chaussures usagées (souvent une, parfois une paire) peuvent être vues à l'intérieur de chaque cavité, à travers la vessie de vache cousue à même les murs de la galerie avec du fil chirurgical. À cause de la texture de la peau de l'animal, le spectateur a, de loin, l'impression d'être devant d'une série de photographies

anciennes, mais en observant chaque « image » de façon détaillée, il se rend compte que les objets ne sont pas des images : ils sont réels et présents dans la galerie.

Les chaussures de femmes dans *Atrabiliarios* parlent du mouvement, de la disparition, de la nostalgie, de la violence de genre dans le conflit, d'une histoire de violence toujours liée au déplacement forcé. Ces chaussures usagées parlent de la déshumanisation du conflit colombien, de l'anonymat des victimes, de l'importance de ne pas généraliser et de traiter chaque cas comme étant particulier. En regardant cette installation, le spectateur est poussé vers chaque chaussure pour penser à la victime, pour imaginer son identité, ses pas, sa vie et le moment de sa mort. Le spectateur est appelé à se mettre à la place de la victime et à interagir avec l'installation avec ses sentiments, dans une dynamique plus viscérale qu'intellectuelle. Les chaussures « enterrées » dans les murs de la galerie permettent également de faire un deuil symbolique et collectif, en restituant la dignité aux victimes et en préservant une partie de leurs souvenirs.

2.2.2 Les inspirations : la singularité et l'abstraction

L'œuvre de Doris Salcedo est très inspirante pour moi. Son approche de la violence en Colombie et sa façon de travailler et de faire la recherche pour chacune de ses installations et sculptures démontrent le respect, l'amour et la compréhension qu'elle a pour la vie des victimes. Le deuil, la mélancolie et la préservation de la mémoire sont des éléments indispensables dans son processus créatif et dans ses intentions d'artiste. Ce sont précisément ces éléments qui ont été des pièces maîtresses pour la réalisation de l'œuvre *Je me souviens* : le deuil, la mélancolie et la préservation de la mémoire sont présents dans les histoires de vie et la quotidienneté de ses cinq protagonistes. L'élément principal de la pièce *Atrabiliarios*, les chaussures, évoquent

le mouvement, le déplacement, l'exil, mais aussi la singularité de l'identité de chaque victime qui est autrement perdue entre les chiffres des statistiques officielles.

Je me souviens se concentre sur la vie de cinq personnages qui, chacun avec leur propre histoire de vie qui diffère de celles des autres, construisent un portrait de l'expérience de l'exil des Colombiens au Canada. Avec une trame narrative apparemment désordonnée, confuse et une histoire pleine de trous, des parcelles de vie sont montrés d'une façon qui, à première vue, paraît aléatoire. *Je me souviens* défie le spectateur de construire, d'imaginer, de lire et d'interpréter de façon personnelle le film, en vivant une expérience d'interaction avec les images et les sons captés par chaque protagoniste. Dans *Atrabiliarios*, la vision du spectateur est bloquée par la peau d'un animal qui empêche de voir clairement les chaussures, ce blocage active la participation de l'observateur dans l'installation. Ainsi, loin de présenter des métaphores évidentes, cette œuvre s'oppose à « une vision facile, rapide et consumériste, elle ouvre la discussion à propos d'une vision délibérément bloquée » (Bal, 2010 : 46). De la même façon, les différents types de formats, les traitements de la vidéo et du son et le montage en temps réel du projet *Je me souviens* sont des éléments qui exigent du spectateur qu'il pense au-delà du format conventionnel des films. Ce collage d'images et de sons représente une expérience non traditionnelle qui requiert, pour être lu, que le spectateur fasse appel à son imagination.

Les images de la vie quotidienne de *Je me souviens* et les chaussures de *Atrabiliarios* présentent des éléments qui touchent tout le monde. Les chaussures servent principalement à marcher et ne sont que des objets banals qui appartiennent à une personne. Les images tout aussi banales de la vie quotidienne présentées dans *Je me souviens* parlent d'un effort pour vivre normalement, d'un optimisme, parfois triste,

de dire : « il ne s'est rien passé, on est bien ici, on continue », mais qui laissent entrevoir le poids d'un passé qui est toujours présent. Cette banalité des images cherche aussi à créer des liens émotionnels entre les spectateurs et les protagonistes du film.

2.2.3 Le conflit armé colombien et *Je me souviens*

Je me souviens est une œuvre qui présente des caractéristiques singulières. Il est le premier film réalisé par un Colombien portant sur des réfugiés politiques Colombiens qui habitent au Canada. Encore une fois, c'est la proximité du réalisateur avec le thème et les participants du projet qui distingue *Je me souviens* de *Atrabiliarios*, comme c'était le cas avec *The laughing Alligator*. Le sujet de l'immigration est une expérience que je vis depuis plusieurs années et le défi de la langue est une réalité à laquelle je suis confronté chaque jour. Pas comme réfugié, mais comme quelqu'un qui a essayé de trouver sa place dans une nouvelle société et qui participe à la vie sociale et politique à travers la langue française.

Je me souviens parle de l'espoir des réfugiés Colombiens à Sherbrooke qui ont réussi à sauvegarder leur vie, du défi de revendiquer constamment leurs droits et de leur lutte pour la reconnaissance. L'œuvre de Salcedo utilise des éléments personnels (les chaussures) pour représenter l'anonymat et l'absence des femmes disparues, victimes de la violence. Le thème de l'exil au Canada n'a jamais été traité comme le fait *Je me souviens*, par le biais de la création participative avec ses protagonistes. En utilisant la vidéo comme langage, les protagonistes dépassent les barrières de la langue française pour s'exprimer et communiquer avec les spectateurs.

2.3 La forme

2.3.1 Lev Manovich : le *Soft Cinema*

Lev Manovich est professeur de nouveaux médias à la *City University of New York*. Sa recherche sur les humanités numériques est très connue grâce à son livre *The Language of New Media* qui a été traduit en huit langues et est considéré comme « la première étude théorique approfondie sur le sujet » (Mondloch, 2001) [Notre traduction]. Son dernier livre, *Software Takes Command* (2013), a été publié sous licence *Creative Commons*. Son travail artistique inclut *Little Movies*, le premier film conçu pour le Web en 1994.

Dans son projet *Visualizing Dziga Vertov*, Manovich a étudié les principaux films de ce réalisateur russe à partir de la représentation graphique de données statistiques. Manovich a utilisé des variables comme la durée des scènes, les contrastes de couleurs ou le nombre de mouvements dans une scène, pour examiner et mieux comprendre les structures des films « La Onzième Année » (1928) et « L'Homme à la caméra » (1929). Ce dernier film, selon Manovich, est « le premier et le plus important exemple de création à partir de base de données dans l'art moderne » (Manovich, 1999 : 87). Grâce à cette technique de visualisation de données statistiques, il est possible d'explorer les films sous une autre dimension et de rendre l'invisible visible (Manovich, 2013 : 5). Cette technique offre en effet la possibilité d'analyser les techniques de montage, le rythme ou la composition des scènes d'un film, pour mieux comprendre les intentions de son réalisateur.

À partir de ce concept du cinéma de base de données, Manovich a développé son projet *Soft Cinema* (2003), utilisant le montage en temps réel par ordinateur pour construire « des films avec des structures cohérentes à partir des propriétés visuelles des images » (Manovich, 2005 : 32). Ce processus donne pour résultat des films sans début ni fin, sans durée déterminée et qui demandent au spectateur de faire une lecture imaginative, de donner du sens et des interprétations personnelles à chaque projection d'un film. Le *Soft Cinema* se base sur quatre principes :

1. Selon les conventions de l'interface humain-ordinateur, la zone d'affichage est toujours divisée en cadres multiples.
2. En utilisant des règles définies par l'auteur, le logiciel du *Soft Cinema* contrôle la disposition de l'écran (nombre et position des cadres) et la séquence des éléments médiatique qui apparaissent dans les cadres.
3. Les éléments médiatiques (vidéos, sons, textes, photographies, etc.) sont choisis à partir d'une base de données pour construire un nombre illimité de films.
4. Le *Soft Cinema* utilise la vidéo seulement comme un type de représentation parmi d'autres, tels : schémas, animations 3D, graphismes animés, etc.

Le cinéma traditionnel et la télévision sont aujourd'hui la plupart du temps des produits de masse, avec une prévisibilité et une répétition des mêmes recettes qui ont fait de ces types de médias des moyens « pour satisfaire la recherche du profit, en donnant au public ce qu'il attend, lequel est conditionné à ce qu'il recevait, conditionné à ce qu'il a reçu, à l'infini » (Youngblood, 1970 : 64). Comme dans une chaîne de production, les techniques de montage des films commerciaux montrent le passé, le présent et le futur comme des éléments indispensables au développement

d'une structure narrative linéaire qui laisse peu de place à l'imagination. Comme Manovich l'exprime dans l'introduction du DVD *Soft Cinema : Navigating the Database*, « le cinéma conventionnel est anachroniquement enraciné dans la logique de la Révolution Industrielle et de sa mentalité d'assemblage en ligne, pour produire des narrations linéaires » (Manovich, 2005 : 3). Le cinéma de base de données représente une opportunité pour repenser la fonction des films et des produits audiovisuels dans notre société et son interaction avec le spectateur.

2.3.2 La forme adoptée : le montage en temps réel et la base de données

La recherche sur les origines de la violence politique en Colombie a été fondamentale au développement conceptuel de l'œuvre *Je me souviens*. Dans le cadre de cette recherche, il n'a été possible d'identifier ni un moment, ni une période de temps, ni un événement précis marquant le début du conflit armé colombien. Selon la Commission Historique du Conflit et ses Victimes, la discussion sur l'origine de la violence en Colombie est encore ouverte (CHCV, 2015 : 7). Par ailleurs, d'après ma recherche sur les implications de l'exil dans la vie de chacun des participants du projet et selon mon propre parcours d'immigration, je suis porté à conclure que l'expérience de l'exil ne se termine jamais. Cette idée est reflétée dans ce film qui ne contient ni début, ni fin et une durée indéterminée – qui est aussi propre au conflit armé colombien.

Les concepts d'un film sans début ni fin et de durée indéterminée ont été développés et ajustés pour *Je me souviens* grâce au concept du montage en temps réel développé par Manovich dans son projet *Soft Cinema*. En effet, l'algorithme du montage de *Je me souviens* suit deux des quatre lignes directrices du *Soft Cinema* : 1) En utilisant des règles définies par l'auteur, le logiciel contrôle la disposition de l'écran (nombre

et position des cadres) et la séquence des éléments médiatiques qui apparaissent dans les cadres; et 2) Les éléments médiatiques (vidéos, sons, textes, photographies, images, etc.) sont choisis à partir d'une base de données pour construire un nombre illimité des films. La base de données de *Je me souviens* est constituée de vidéos et de sons ainsi que du texte correspondant au sous-titrage nécessaire selon la langue de projection (français, anglais ou espagnol). En suivant la structure de la base de données proposée par Manovich, les éléments médiatiques qui font partie du film *Je me souviens* ont été nommés et classifiés indépendamment, à partir des caractéristiques souhaitées par l'artiste, qui correspondent aux trois sphères de la reconnaissance de Honneth présentées dans le premier chapitre.

2.3.3 L'algorithme de *Je me souviens* : le montage conceptuel

Je me souviens dépeint l'expérience de l'exil comme un cercle fermé dans lequel un « présent infini » contient à la fois ses souvenirs, son présent et son futur. Comme le disait Saint Augustin, le présent seul existe, mais sous trois formes : « Il y a en effet dans l'âme ces trois instances, et je ne les vois pas ailleurs : un présent relatif au passé, la mémoire, un présent relatif au présent, la perception, un présent relatif à l'avenir, l'attente. »² À différence du *Soft Cinema*, qui utilise les caractéristiques de forme (contraste, couleur, angle, etc.) de chacun des éléments médiatiques pour le montage en temps réel, *Je me souviens* utilise des relations de type conceptuel pour la catégorisation et l'identification des vidéos et des sons. Ce projet permet la transmission d'une expérience, pas la narration linéaire d'une histoire, en utilisant son propre système de montage pour se rapprocher d'une compréhension de l'exil comme un phénomène social et un processus organique et intuitif non prévisible.

² Saint Augustin, Les Confessions, Livre 11, chapitre 20. Consulté le 3 juin 2013 [<http://cours-de-philosophie.fr/ressources/extraits-commentes/augustin-le-temps/>].

Le *Soft Cinema* est, en théorie, applicable à tout type de base de données, tandis que l'algorithme développé pour *Je me souviens* a été conçu à partir des relations conceptuelles de la théorie de la reconnaissance de Axel Honneth. De plus, ce sont les protagonistes du film qui ont choisi les situations et les images à tourner, un style contraire à la fiction scénarisée des films du projet *Soft Cinema*. En répliquant l'interface humain-ordinateur, qui fonctionne sur la base de fenêtres de visualisation de données et de travail avec différents logiciels, Manovich utilise les multiples cadres comme surface de projection. Au contraire, *Je me souviens* est présenté comme une installation mono-écran et peut être classifié comme étant un des premiers films documentaire-expérimental s'appuyant sur une base de données d'éléments médiatiques produits par ses protagonistes.

2.4 Perspective communicationnelle : la vidéo comme événement médiateur

Cette recherche-création qui donne l'occasion de réfléchir aux stéréotypes associés à la population réfugiée, vise à sensibiliser les spectateurs aux défis de l'intégration pour les réfugiés et permettra aux Colombiens qui habitent dans leur pays d'origine de connaître la réalité de leurs compatriotes réfugiés résidant au Canada. Cette réalité n'est pas assez connue par la population colombienne rest  e au pays qui pourrait avoir une représentation stéréotypée de celle-ci. Quelles sont les implications liées à la construction d'un nouveau projet de vie à partir de l'apprentissage d'une nouvelle langue ? Est-ce que les différences culturelles entre la Colombie et le Québec représentent vraiment un obstacle à l'intégration sociale pour les nouveaux arrivants ? Que représente pour un réfugié le fait de vivre une vie fractionnée entre deux réalités ?

En traitant du thème de l'exil des Colombiens au Canada *Je me souviens* cherche à participer activement au processus de récupération de la mémoire historique qui a cours en Colombie actuellement. L'œuvre s'adresse aussi aux Québécois d'origine, qui ne connaissent pas la réalité des nouveaux Québécois qui font activement partie de cette société et de la construction identitaire du Québec. Par cette œuvre, j'espère faire réfléchir les spectateurs aux différences entre la Colombie et le Québec : Quel est l'apport de ces différences au paysage culturel et identitaire de Sherbrooke ? Est-il possible de concevoir ces différences culturelles comme des opportunités pour la construction de sociétés nouvelles ? Quel est le potentiel de Sherbrooke pour devenir une ville modèle dans la construction de l'identité à partir des différences d'origines et de cultures ?

L'expérimentation avec le langage audiovisuel de la vidéo dans *Je me souviens* a permis aux réfugiés participants au projet de mettre de côté les barrières que leur impose la langue française. C'est à travers les images tournées que les protagonistes du film communiquent avec les spectateurs pour parler de leurs réalités, leurs sentiments, et de leurs droits et devoirs. En se voyant dans les images, les réfugiés parviennent à reconnaître que la Colombie fait partie de leur passé alors que Sherbrooke fait partie de leur présent. La participation directe au tournage de *Je me souviens* est une performance qui a permis aux protagonistes de s'appropriier des espaces urbains de Sherbrooke, de les explorer et de les regarder d'une façon différente.

J'ai vécu dans plusieurs pays et dans différentes villes au cours des dix dernières années et l'expérience d'immigration est quelque chose que je connais et qui fait partie de mon quotidien. *Je me souviens* se révèle comme un produit de ma recherche d'une identité culturelle perdue dans le temps et dans l'espace. Ce film apporte une

partie de la réponse aux questionnements que je me pose sur ma nationalité. Paradoxalement, je me trouve à la même place où j'étais au début de mon exil volontaire, avec la même question, mais sans vraie réponse. *Je me souviens* est le reflet de cette situation, une œuvre qui ne donne pas de réponses claires à propos de l'exil, mais qui a comme but la transmission d'une sensation de claustrophobie et de répétition éternelle. Pour moi, la question sur mon identité nationale n'est plus valide, car elle a perdu son sens : telle pourrait être la fonction de *Je me souviens* dans ma vie.

CHAPITRE III

METHODOLOGIE

Dans ce chapitre je présente la genèse de l'œuvre et ses aspects conceptuels et techniques, en expliquant de manière approfondie le processus de création. La structure de l'algorithme est aussi détaillée.

3.1 La genèse de l'œuvre et les transformations du projet de mémoire

Je me souviens est né du désir de participer au processus de récupération de la mémoire historique mis en marche aujourd'hui en Colombie. L'idée initiale du projet était de cartographier l'immigration colombienne à Sherbrooke par le biais de capsules vidéo présentées sur un site web. En recueillant des témoignages auprès de différents exilés colombiens sur leur expérience, mon objectif était d'explorer l'idée du langage comme élément clé pour l'intégration des réfugiés dans la société d'accueil.

La recherche sur le terrain effectuée à Sherbrooke m'a permis de rencontrer les membres de Colombiестrie, l'association de Colombiens de la région de l'Estrie, qui m'ont aidé à comprendre les dynamiques de la communauté Colombienne à Sherbrooke et m'ont guidé dans la recherche des participants pour le projet. J'ai ainsi pu former un groupe de cinq personnes qui m'a permis d'obtenir des témoignages très divers dévoilant les différentes facettes du conflit colombien et de leur expérience d'intégration (ANNEXE A).

Grâce au travail avec Dini, Cecilia, Cristina, Dimas et Juan Ovidio, et à l'étude approfondie de la théorie de la reconnaissance de Honneth, la question initiale du langage comme clé pour s'intégrer à la société sherbrookoise s'est transformée pour devenir : Est-ce que l'apprentissage du français par le réfugié lui suffit pour être reconnu par la société d'accueil ? J'ai pris conscience que, si le processus de reconnaissance du réfugié par la société québécoise commençait avec leur apprentissage du français, il était également plus complexe qu'à première vue. Le processus d'intégration à la société d'accueil n'est jamais terminé : en fait, « il se répète maintes fois », selon les mots de Juan Ovidio, un des participants du projet.

On retrouve en annexe (ANNEXE B), un dessin illustrant l'intégration de la théorie de la reconnaissance et les outils de création qui m'a servi à aborder la question de la présence et de la reconnaissance à partir de l'apprentissage du français. J'y ai inclus aussi les obstacles identifiés au début de la conception de *Je me souviens* et les possibles formes que pourraient prendre l'œuvre finale. Ce schéma a été le point de départ de mon processus créatif et conceptuel et montre mes premières inquiétudes et prémisses. Après mes expérimentations avec la vidéo, le son et le texte, j'ai arrêté les formes possibles de l'œuvre finale à un film documentaire, une installation vidéo ou un projet web. Les sphères de reconnaissance proposées par Honneth (amour, social et politique) m'ont servi à simplifier mes explorations et à penser l'œuvre comme une installation vidéo avec trois ambiances immersives, une par sphère de reconnaissance.

Une fois les concepts théoriques établis, c'est grâce aux œuvres de référence présentées dans le Chapitre II que j'ai réussi à simplifier et à mouler la version finale de *Je me souviens* : le tournage autoréflexif de *The Laughing Alligator*, le montage algorithmique du *Soft Cinema* et le symbolisme de *Atrabiliarios* m'ont offert les outils esthétiques pour créer une œuvre plus compacte, sous la forme d'une installation vidéo mono-écran.

3.2 L'œuvre finale

3.2.1 Conceptualisation : La théorie de la reconnaissance dans Je me souviens

La théorie de Honneth m'a aidé à présenter le projet de façon claire et attirante aux participants et à stimuler leur intérêt, tout en permettant d'encadrer mes inquiétudes et de guider mes explorations techniques et théoriques. C'est à partir des trois sphères de reconnaissance que chaque participant a exploré, au moyen de la caméra vidéo, les concepts de l'amour, du social et du politique dans sa propre vie. De même, les témoignages enregistrés, produits de multiples conversations autour de chacune des sphères de reconnaissance, composent les dialogues du film.

Les réflexions faites par les cinq participants à partir de la théorie de la reconnaissance ont donné une direction ouverte, mais commune, aux explorations visuelles, sonores et conceptuelles qui composent Je me souviens. Détenant des caractéristiques et des parcours qui leurs sont propres, chaque participant exprime une facette différente de l'expérience de l'exil. Appréhendés tous ensemble, ils forment un personnage complexe et contradictoire. Les sentiments de frustration vécus par Dini et son idéalisation de la Colombie ; la haine et la peur exprimées par Cristina en pensant à sa vie en Colombie ; l'amour pour l'armée colombienne de Cecilia ; les efforts pour appartenir et participer activement à la société sherbrookoise de Juan Ovidio ; et les souvenirs incomplets de Dimas.

3.2.2 Le tournage : Sherbrooke et Colombie

En août 2013, des caméras vidéo (*Standard Definition*) ont été prêtées à ce groupe de cinq réfugiés politiques colombiens. J'ai donné trois ateliers d'apprentissage de la

vidéo à chaque participant du projet pendant le premier mois de production du film. Des rencontres de groupe à l'Université de Sherbrooke ont eu lieu une fois par mois, afin de suivre l'évolution de l'expérience de chaque personne. Au début, j'avais loué une chambre pour être proche de chaque famille, mais cette dynamique m'a conduit, finalement, à laisser ma chambre pour habiter chez les participants à la fin octobre 2013. Pendant les quatre saisons de l'année, j'ai exploré à pied les rues de Sherbrooke pour essayer de comprendre sa voix et ses dynamiques. De cette exploration résultent des scènes prises avec un appareil HD : images des rivières, de différents ponts, des rues, des arbres colorés et de la neige. Grâce à la bourse de mobilité de la Faculté de communication de l'UQAM, je suis parti en Colombie pendant 10 semaines, du 1^{er} février au 15 avril 2014, afin d'explorer des lieux significatifs pour chacun des participants et compléter la prise de matériel audiovisuel.

Les vidéos enregistrées par les réfugiés sur cassettes Mini DV, au rythme d'une à chaque deux semaines, montrent des morceaux de leur vie quotidienne. Réalisées par les participants, elles reflètent une vision intime et sincère. Aucune entrevue n'a été enregistrée sous forme de vidéo, mais seulement sous forme audio. Ces entrevues se sont déroulées comme des entretiens non-directifs. Ainsi, les idées exprimées par les participants sont issues de leur exploration personnelle des trois sphères de reconnaissance proposées par Honneth – exploration que les participants ont faite de façon individuelle pendant neuf mois.

3.2.2.1 Les différentes qualités de vidéos : HD, SD, SH

Les vidéos tournées par chaque participant en format SD forment une base de données de 200 clips d'une durée moyenne de 50 secondes. Ces vidéos ont été coupées et montées en courtes scènes en conservant les sons ambiants. Les vidéos

HD tournées par moi sont des plans fixes sur trépied qui évoquent mon action contemplative et d'observateur pendant le projet. Elles composent un portrait de la ville de Sherbrooke et des différents lieux significatifs pour chacun des protagonistes du film en Colombie. Ces vidéos HD, 200 au total, ont été montées avec des paysages sonores provenant de Sherbrooke et de Colombie de façon arbitraire et ont aussi une durée moyenne de 50 secondes.

Pour trouver une connexion esthétique entre les textures des vidéos HD et SD et en cherchant des éléments de liaison pour effectuer le montage, j'ai réalisé des expérimentations en enregistrant des vidéos HD avec des appareils SD (ANNEXE G.3). Cet exercice m'a permis de recadrer certaines parties des images HD, en allant chercher des détails dans ces images, et d'obtenir des images d'une qualité très spéciale. J'ai appelé ces vidéos SH et ils m'ont servi à trouver une esthétique entre le HD et le SD et pour connecter les différentes scènes du film. J'ai composé ainsi 30 vidéos, les seuls sans audio, qui ont une durée fixe de 30 secondes. Cette base de données de 30 vidéos SH sans audio est montée en temps réel par algorithme avec des paysages sonores de la même durée, de façon aléatoire.

Finalement, j'ai composé une base de 12 « interludes », des vidéos que j'utilise comme pauses de montage chaque 15 ou 20 minutes dans le film. Il s'agit de vidéos HD et SD qui présentent des entrevues des participants avec un(e) Québécois(e) ou qui montrent les participants en train de parler directement à la caméra vidéo.

3.2.2.2 Le son : Les paysages sonores et les voix hors champ

Le son est un élément fondamental pour explorer l'idée d'altérité proposée dans ce projet. À travers le mixage de paysages sonores captés à Sherbrooke et en Colombie,

qui accompagnent des images de ces lieux géographiques (l'image projetée et le son pouvant provenir, selon le cas, de différents lieux), le film invite les spectateurs à se questionner sur la correspondance entre l'image et le son dans une pièce audiovisuelle et à repenser l'idée de la différence entre la Colombie et Sherbrooke. Les extraits d'entrevues, tout comme les images et les paysages sonores, sont montés en temps réel, à partir d'une base de données de fichiers sonores identifiés et classifiés selon les trois sphères de reconnaissance, soit la même structure que celle utilisée pour les vidéos.

3.3 La structure du montage

3.3.1 La classification et identification des médias

Les avancées technologiques des deux dernières années dans le champ des langages de programmation et l'évolution des codes vidéo m'ont permis de créer une installation vidéo dont les besoins techniques nécessaires à sa diffusion sont minimaux. Le langage JavaScript, utilisé pour écrire l'algorithme du montage de *Je me souviens*, permet la projection du film en utilisant tous les navigateurs web des plateformes Windows, Mac et Linux. Les fichiers, contenus dans un disque dur, sont reproduits de façon locale par l'algorithme.

La nomenclature utilisée pour l'identification des médias composant la base de données de vidéos et de sons utilisés par l'algorithme est la suivante :

- Participants : (pa01) correspond à Cecilia, (pa02) à Juan, (pa03) à Cristina, (pa04) à Dini et (pa05) à Dimas.

- Catégorie : correspondant aux trois sphères de reconnaissance ((am) pour amour, (so) pour social, (po) pour politique) et à l'information biographique du participant, (bi).
- Type de média : (sd) pour les vidéos SD, (hd) pour les vidéos HD, (sh) pour les vidéos SH, (in) pour les interludes, (vo) pour les voix hors champ et (py) pour les paysages sonores.

À partir de ce système de nomenclature, les fichiers des différents médias sont nommés ainsi :

- Les vidéos HD, SD et les voix hors champ :
Participant(e) + catégorie + type de média + numéro de fichier

Exemples :

pa01amhd18.mp4 : correspond au 18^e fichier vidéo HD de Cecilia, relatif à la sphère de l'amour.

pa03povo05.wav : correspond au 5^e fichier de voix hors champ de Cristina, relatif à la sphère politique.

- Les vidéos SH (sh), les interludes (in), et les paysages sonores (py), qui sont utilisés par l'algorithme de façon aléatoire, sont nommés avec l'abréviation correspondante, plus un numéro d'identification.

Exemples : sh23.mp4 ; sh03.mp4 ; in06.mp4 ; in12.mp4 ; py28.wav ; py04.wav.

Toutes les vidéos HD et SD ont une durée variant entre 40 et 50 secondes ; la durée des voix hors champ varie entre 10 et 68 secondes ; les vidéos SH, de même que les paysages sonores (py), ont une durée fixe de 30 secondes.

3.3.1 Le film

Le film est composé d'actes qui comprennent chacun cinq scènes. L'algorithme monte chaque scène selon les opérations suivantes définies dans le diagramme de flux (ANNEXE C) :

1. Choisir un(e) participant(e) : (pa01, pa02, pa03, pa04, pa05)
2. Choisir une catégorie : (am, so, po, bi)
3. Choisir une voix hors champ correspondant au participant(e) sélectionné(e) et/ou à la catégorie sélectionnée. Exemple : pa03povo09.wav
4. Choisir une qualité vidéo : SD ou HD.
5. Choisir une vidéo du participant(e) sélectionné(e), de la catégorie sélectionnée et de la qualité sélectionnée. Exemple : pa01bihd07.mp4
6. Comparer la durée de la voix et de la vidéo. Si la durée est plus petite, reproduire la vidéo avec la voix hors champ choisie. Exemple : La vidéo SD (pa05posd10.mp4) d'une durée de 45 secondes, avec la voix (pa05povo12.wav) d'une durée de 18 secondes.

Si la durée de la voix hors champ est plus longue que la durée de la vidéo HD ou SD : choisir aléatoirement une vidéo SH et l'ajouter après la vidéo HD ou SD qui est trop courte pour accueillir la voix hors champ. Ensuite, insérer la voix hors champ dans le milieu de la durée totale des deux vidéos collées.

Exemple : La vidéo HD (pa03sohd05) est d'une durée 42 secondes et la voix hors champ (pa03sovo23.wav) d'une durée de 68 secondes. L'algorithme a besoin d'une vidéo SH pour insérer correctement la voix hors champ choisie. Pour ce faire, il ajoute une vidéo SH (les SH ont une durée fixe de 30 secondes) après la vidéo HD.

Dans ce cas, la structure de la scène finale est :

Les vidéos (pa03sohd05) + (sh13) avec la voix hors champ (pa03sovo23.wav).

L'algorithme répète cinq fois les opérations 1 à 6, pour garantir le choix d'un(e) participant(e), d'une catégorie et d'une qualité vidéo (SD ou HD) différente pour chaque scène. De cette façon, un participant est toujours présent dans chaque scène du film.

Les vidéos (sh) sont utilisées aléatoirement, sans répétition entre les scènes, sauf dans le cas où la durée de la voix hors champ est plus longue que celle de la vidéo HD ou SD.

Après avoir fait un cycle complet de 5 scènes, un interlude (in) est choisi aléatoirement et reproduit, sans répétition, pour finir un acte et en recommencer un autre selon l'opération 1.

Exemple d'un acte complet de cinq scènes:

- Scène 1 : (pa01amsd03.mp4) + (pa01amvo12)
- sh03

- Scène 2 : (pa05sohd09.mp4) + (pa05sovo01)
- sh26
- Scène 3 : (pa01bisd04.mp4) + (pa01bivo17)
- sh02
- Scène 4 : (pa03pohd.mp4) + (sh05) + (pa03povo01) ; dans le cas où la durée de la voix hors de champ est plus long que celle de la vidéo HD ou SD choisie.
- Scène 5 : (pa02bisd09.mp4) + (pa02bivo06)
- in03

Une fois que l'algorithme a utilisé tous les fichiers d'un type de média déterminé, il a la possibilité de les utiliser à nouveau.

CHAPITRE IV

ANALYSE DES RÉSULTATS

Ce chapitre fait l'analyse de la façon dont l'œuvre a été perçue par les spectateurs présents lors de sa première projection publique et aborde les ajustements qu'il faudrait y faire et ses limites.

4.1 Présentation et réception de l'œuvre

L'installation vidéo *Je me souviens* a été présentée à Montréal le 16 avril 2015 entre 16h et 22h dans la salle d'expérimentation du centre de recherche Hexagram-UQAM, au local SB-4125. Cette projection a été faite dans la même salle que celle où j'ai effectué mes expérimentations avec la vidéo, en utilisant les mêmes ressources techniques : un écran de rétroprojection de 7x10 pieds, un projecteur vidéo de 14K Roadster WU14K-M et deux haut-parleurs *Yorkville C-130* avec *subwoofer* pour le son stéréo. La salle a été divisée en deux espaces par un rideau noir, séparant ainsi l'espace d'accueil pour rencontrer les spectateurs de l'espace de visionnement (ANNEXE D).

Environ 90 personnes sont venues assister à la présentation du film (ANNEXE G.2), dont trois étaient des participant(e)s du projet. À cette occasion, plusieurs membres de leurs familles s'étaient déplacés à Montréal. Selon mes observations et mes conversations avec une grande partie du public, le temps moyen de visionnement de l'installation a varié entre 45 à 60 minutes par personne.

Le film a été très bien reçu par les spectateurs qui m'ont posé diverses questions sur la réalisation du film, spécialement sur le travail avec les protagonistes. Le public a d'ailleurs eu l'opportunité d'interagir avec trois d'entre eux après leur visionnement, et d'en apprendre davantage sur leurs expériences pendant le tournage du film ou les impacts du projet dans leur vie.

Pour les spectateurs d'origine colombienne, dont plusieurs étaient étudiants ou immigrants économiques, prendre connaissance de la réalité vécue par leurs compatriotes réfugiés leur a permis de voir une autre facette de l'immigration des Colombiens au Canada. Dans les mots de Diana, une étudiante colombienne à l'Université de Montréal : « Je ne savais pas à quel point il était difficile d'immigrer au Canada comme réfugié ; sans parler français, sans la possibilité de retourner librement en Colombie et avec l'obligation de s'intégrer à la société québécoise. »

Comme les témoignages et les idées exprimées par les protagonistes du film étaient issus de conversations intimes, les spectateurs québécois ont pu entendre des opinions sincères sur l'expérience d'être réfugié au Québec et la lutte quotidienne pour être reconnu comme citoyen.

4.1.2 Commentaires du public après le film

Les principales questions des spectateurs après le visionnement de l'œuvre ont porté sur le fonctionnement de l'algorithme et la durée du film. La brochure préparée pour la projection (ANNEXE E) qui proposait une explication conceptuelle et technique sommaire du projet, aurait pu présenter une description plus claire du fonctionnement de l'algorithme de montage et de la structure et de l'esthétique du film.

Certaines personnes ont aussi manifesté qu'ils auraient souhaité se faire suggérer une durée de visionnement pour voir le film. La nouvelle brochure proposée (ANNEXE F), qui donne une description plus détaillée de l'œuvre, avec des informations qui permettront au spectateur une meilleure expérience et compréhension de l'installation, suggère également un temps de visionnement du film de 60 à 80 minutes. Évidemment, il revient au spectateur de décider du temps qu'il veut passer devant l'œuvre, mais ce laps de temps me semble idéal car il lui permet de différencier et de suivre les différents protagonistes du film et de saisir le style des extraits réalisés par chacun d'entre eux. Une heure de visionnement donne l'occasion au spectateur de reconnaître et de s'intéresser à chacun des personnages en eux-mêmes, mais également d'appréhender leurs différentes voix comme une seule, car malgré leurs différents parcours et leurs différents points de vues, les protagonistes témoignent tous d'une même réalité : la guerre, l'exil et l'intégration au Québec.

Les adjectifs « organique » et « intuitive » ont été utilisés par certains spectateurs pour décrire leur expérience de visionnement du film. Recevoir ce type de commentaires a été très important pour moi, parce qu'un des objectifs du projet était de créer une expérience pouvant défier le spectateur et l'engager dans la construction du film plutôt que de raconter une histoire de façon linéaire. Dans les mots de Carlos

et de Maxime : « Le film est très engageant parce que des fois tu veux en savoir plus sur l'histoire d'un participant, mais tu ne peux pas, il faut attendre et, peu à peu, reconstruire les histoires dans ta tête. » Cette idée réaffirme les intentions du film de transmettre une histoire non linéaire, en permettant au spectateur d'être captivé par le film et de comprendre intuitivement le concept de montage algorithmique.

L'engagement du spectateur provient aussi du fait qu'il sait qu'il est témoin d'un film unique et que son expérience ne peut être reproduite, puisque le film se recompose à chaque projection selon les choix de scènes de l'algorithme. Le spectateur surveille la transitions des scènes ou les mariages d'images et de sons : il est aux aguets, voulant savoir si « ça fonctionne ». Certains spectateurs se sont dit surpris, comme l'a exprimé Sophie, de voir que « le film se tient bien » malgré son montage en transformation perpétuelle.

Par ailleurs, Laurence, étudiant à la maîtrise en communication, concentration cinéma et images en mouvement à l'UQAM, a trouvé que les images coulaient naturellement : « Je n'ai pas senti que le montage se faisait en temps réel, en regardant le film on a l'impression que les images ont été déjà montées de façon traditionnelle. »

Les sujets abordés par l'œuvre, soit le conflit armé colombien, l'exil ou les difficultés d'intégration, n'étaient pas nécessairement des thèmes familiers pour les spectateurs présents. Ce film leur a permis de découvrir ces sujets à travers les réalités de cinq personnages. Les spectateurs ont ainsi pu être témoins de certaines pensées très intimes des protagonistes, dont certaines opinions et propos souvent très critiques par rapport à la société québécoise. Des Québécois présents à la projection m'ont dit

avoir été « gênés » d'entendre les défis que rencontraient les protagonistes dans le processus de leur intégration. Ils ont pu réaliser la présence de barrières à la fois sociales (discrimination, exclusion), mais aussi matérielles (comme la neige et l'hiver, par exemple). En cela, je crois que l'œuvre finale répond à l'objectif de faire réfléchir les spectateurs, non-seulement aux différences entre la Colombie et le Québec et à l'apport de ces différences au paysage culturel et identitaire de Sherbrooke, mais aussi au rôle que la société d'accueil et ses membres doivent jouer pour accepter ces différences et favoriser l'intégration des immigrants réfugiés ou non.

4.1.3 Réception de l'œuvre par les participants du projet

Trois des cinq participants du projet sont venus à la présentation publique de l'œuvre : Dini, Juan Ovidio et Cecilia, étaient présents pendant la projection du film. C'était un moment très émouvant parce qu'il marquait la fin d'un travail collectif et collaboratif de presque un an et demi. Déjà participants du projet et protagonistes du film, ils sont aussi devenus spectateurs le soir de cette présentation publique. Ils ont découvert, en compagnie des autres personnes présentes, un film composé de leurs propres histoires.

Dans leurs témoignages, tous les participants abordent les thèmes de l'identité et de l'intégration spontanément, mais sous différents angles : parfois personnel, parfois dans une perspective plus collective.

Ce projet a représenté pour Cecilia la possibilité de parler de sa vie publiquement pour la première fois. Elle a exprimé lors de la soirée de projection que « pouvoir

écouter mon histoire de vie me permet de tourner la page, de laisser mes souvenirs de mon travail et de la guerre en Colombie, pour accepter la personne que je suis ici au Québec. » Dimas aussi soulève un impact au niveau personnel de son expérience dans le projet : arrivé jeune au Québec, le projet lui a donné une autre vision de lui-même, de sa vie à Sherbrooke et de son identité colombienne. Dans ses mots, le projet a été : « intéressant et amusant » et lui a donné envie d'aller visiter la Colombie bientôt.

Du côté de Dini, le projet a eu un impact positif sur son intégration à la société québécoise puisqu'il lui a permis de prendre conscience des possibilités qu'elle a au Canada et lui a donné la motivation de continuer ses études et de déménager à Montréal. Pour elle : « c'était très cool d'avoir eu une excuse de sortir de chez moi et de jouer avec la caméra, je ne sais pas, c'est comme si j'avais commencé à voir les choses de façon différente, plus optimiste on dirait... ». Présent aussi lors de la projection publique, Juan Ovidio, activement engagé dans le processus de récupération de la mémoire historique du conflit en Colombie, a perçu le film comme : « un exercice de mémoire, un témoignage dont les sociétés sherbrookoise et colombienne doivent prendre connaissance et discuter activement. » L'intégration passe par l'échange et la reconnaissance mutuelle pour Juan Olvido et Dini.

L'intégration à la société québécoise et les questionnements identitaires sont aussi ressortis des témoignages de Cristina, mais sa perception des choses est plus négative. En effet, les entrevues ont représenté des moments de « soulagement » qui lui ont permis d'exprimer ses frustrations. Principalement, celle de ne pas pouvoir retourner en Colombie en étant trop habituée à la vie au Canada ainsi que celle de ne pas se sentir reconnue par les Québécois comme étant leur égale.

La langue comme élément clé de l'intégration n'est pas ressorti explicitement des témoignages des participants comme je l'avais pensé initialement (voir Chapitre 1). Tel que je l'avais soulevé au Chapitre III, en dégagant les transformations de ce projet de mémoire, la question s'était transformée au cours de la réalisation de l'œuvre avec les participants, pour devenir « l'apprentissage du français par le réfugié est elle suffisante pour être reconnu par la société d'accueil ? » Or, on constate en voyant l'œuvre que le fait de parler ou non Français a un impact certain sur l'intégration des protagonistes. Trois d'entre les participants ont appris le français et le maîtrisent bien, malgré leur accent qui est parfois source de frustration pour eux (Dini, Juan Olvido, Dimas). Tous trois semblent les plus soucieux de s'intégrer à la société québécoise. On le constate par le biais de leurs activités, leurs réseaux de connaissances ou d'amis ou leur volonté de participer à la vie politique. Si l'apprentissage du français a participé aux efforts qu'ils ont déployés pour s'intégrer et être reconnus au Québec, il ne leur a toutefois pas assuré cette reconnaissance.

4.2 Ajustements nécessaires

La première projection publique s'est bien déroulée, mais une erreur dans la programmation de l'algorithme l'a interrompue brièvement à quatre reprises. Le fait de ne pas connaître le langage de programmation utilisé (Java script) m'a limité dans le processus de création de l'œuvre. Bien que la logique du diagramme de flux que j'avais composé (ANNEXE C) n'a besoin d'aucun ajustement, la façon dont il a été programmé a causé problème et doit être ajusté. En effet, un problème survient lorsque l'algorithme compose une scène en utilisant un segment de voix off plus long que la vidéo choisie. Le film s'arrête. Or, selon le diagramme de flux, l'algorithme devrait être capable de construire une scène assez longue en mettant bout à bout le

nombre de vidéos nécessaires pour soutenir la voix off, mais une erreur de programmation fait en sorte qu'il bloque. La prochaine étape serait d'engager un programmeur avec l'expertise suffisante pour corriger le problème présent dans le code actuel de l'algorithme de montage ou pour le réécrire de nouveau, avant de commencer à proposer et diffuser le projet dans des expositions et festivals de cinéma et de nouveaux médias.

4.3 Apports et limites de *Je me souviens*

La valeur de *Je me souviens* réside surtout dans la nature des témoignages recueillis auprès des participants du projet : les souvenirs, opinions et expériences réels qu'ils ont exprimés lors de conversations ouvertes et sans aucun type de pression. Les réalités vécues et montrées par ce groupe de réfugiés attirent l'attention vers les défis de la construction d'une société québécoise réellement inclusive et accueillante. La valeur de l'œuvre réside aussi dans les expériences partagées avec eux, dans la création en commun.

Ces histoires de vie pourraient servir, d'une part, aux nouveaux réfugiés et immigrants de toutes nationalités comme point de référence depuis le moment où ils envisagent d'habiter au Canada jusqu'à celui où débute le processus de leur intégration à la société québécoise. D'autre part, les souvenirs des Colombiens exilés devraient être entendus par l'État colombien, responsable de sauvegarder ces histoires pour mettre en œuvre son engagement à ne pas répéter les mêmes erreurs. La Commission de Mémoire historique et la Commission Historique du Conflit et ses Victimes, sont des initiatives supportées par l'État Colombien dont l'objectif est de garantir la préservation des témoignages des victimes pour éviter la répétition de la violence.

Le format de l'œuvre la classe cependant comme un produit artistique qui suscitera sans doute davantage l'intérêt de festivals de médias expérimentaux, voire de films documentaires que celui de canaux de diffusion qui pourraient rejoindre plus facilement les nouveaux réfugiés ou l'État colombien. La version web du projet *Je me souviens* (www.jemesouviens.com.co), qui est en cours de création et qui permettra de générer le film à l'infini sur une plateforme accessible à la plus grande majorité et en tous lieux, pourra peut-être pallier à cette limite ? C'est ce que j'espère. Le site du projet sera en tous les cas partagé avec certaines ONG colombiennes ou musée de la personne là-bas et ici, afin de rejoindre un plus large public, et pas seulement des amateurs d'art expérimental.

Ce projet n'est que le début d'un travail à effectuer sur les conditions de vie de ceux qui ont été rejetés et oubliés par l'État et la société colombienne. Est-ce que la situation des réfugiés Colombiens dans d'autres pays est la même que celle de ceux vivant au Canada ? L'observation du vécu des Colombiens exilés en Equateur, en Australie, à travers toute l'Europe occidentale ou en Corée du Sud, nous mettrait sans doute face à une foule d'autres questions et à d'autres façons de panser les blessures individuelles et sociales de l'exil forcé de la Colombie.

CONCLUSION

Je me souviens représente la matérialisation d'un profond désir de participer au processus de récupération de la mémoire historique en Colombie. Les témoignages recueillis auprès des cinq participants du projet témoignent d'une même réalité : la guerre, l'exil, l'intégration au Québec. Des expériences et des points de vue différents qui semblent composer une seule histoire qui parle d'un passé de déplacements et d'exil, d'un présent fait de luttes quotidiennes pour appartenir à une nouvelle société et d'un avenir plein de défis. Loin d'être un simple travail de documentation, l'œuvre propose aux spectateurs une expérience dynamique qui se réinvente à chaque projection, en reflétant la complexité de l'expérience de l'exil.

L'enseignement de la vidéo aux participants, mon déménagement à Sherbrooke, le tournage en Colombie, la recherche esthétique pour obtenir un style d'image uniforme et le développement de l'algorithme de montage en temps réel, résultent du processus de recherche conceptuelle et artistique, chaque étape ayant été indispensable pour la matérialisation de l'œuvre. Le caractère expérimental de *Je me souviens* se constate en effet à la fois dans sa réalisation, puisque les protagonistes du film ont pris activement part à sa création ; dans son esthétique, en mélangeant textures et traitements des images et des sons ; et dans sa forme, par le procédé de montage perpétuel.

Au delà de servir de base à la catégorisation des médias pour l'algorithme de montage, les trois sphères de la théorie de reconnaissance de Honneth ont grandement facilité le travail avec les participants en orientant leurs explorations. En effet, le

travail autour des concepts de l'*amour*, du *social* et du *politique* a donné aux protagonistes l'opportunité de penser de façon critique à leurs conditions de vie et à leurs attentes quant à la société d'accueil.

Les témoignages livrés par les participants m'ont permis de constater que pour eux, la maîtrise d'une nouvelle langue n'était que le début de leur processus d'intégration à la société d'accueil. Peu importe leur niveau de maîtrise du français, c'est la motivation à faire partie de la société québécoise qui favorise le succès de leur processus migratoire. Les protagonistes du film reconnaissent les bénéfices que leur offre l'État et la société québécoise, mais ont manifesté le besoin de se sentir reconnus comme égaux par les autres Québécois.

La première présentation publique de l'œuvre qui a clos le projet a permis aux protagonistes du film qui sont venus y assister de devenir spectateurs. Ils ont pu voir la mise en scène de leurs quotidiens entremêlés les uns aux autres et l'apport de leurs témoignages. Ceux-ci ayant suscité de nombreuses réflexions parmi les autres spectateurs, répondant en cela à l'objectif de départ du projet qui était de faire entendre les voix de réfugiés colombiens. Les réalités montrées par les protagonistes du film, attirent en effet l'attention vers les défis de la construction d'une société québécoise inclusive et accueillante.

Un projet comme celui-ci peut contribuer à promouvoir une reconnaissance mutuelle et motiver un réfugié à vivre de façon positive son processus d'intégration et à vivre pleinement sa nouvelle réalité. Cependant, tel que démontré dans l'analyse de l'œuvre, le fait qu'elle consiste en une œuvre artistique pourrait limiter sa diffusion

auprès des gens concernés, réfugiés ou immigrants et Québécois. J'espère que la version web du projet en cours de construction permettra de les rejoindre.

Je me souviens a été influencé et s'inscrit dans la lignée de projets d'art engagés. En effet, le tournage auto-reflexif de *The Laughing Alligator* de Juan Downey, le cinéma de bases de données ou *Soft Cinema*, de Lev Manovich et les installations réalisées par Doris Salcedo sur la violence en Colombie ont orienté la réalisation de ce film expérimental. Par contre, comme je l'ai démontré dans le Chapitre II, *Je me souviens* se distingue grâce à l'approche conceptuelle basée sur la théorie de Honneth et à la nature du cas à l'étude, soit les réfugiés colombiens à Sherbrooke. L'originalité de cette œuvre repose aussi sur le fait que, comme les participants du projet, je vis l'expérience de construction d'une nouvelle vie en exil et de tout ce que cela signifie aux plans de l'identité, de la langue et de l'intégration. Sachant cela, les participants ont partagé avec moi des témoignages très intimes, se sentant en confiance de raconter, souvent pour la première fois, leur expérience ou leur opinions sur les sociétés colombienne et québécoise.

Je me sens satisfait de tout le processus créatif réalisé : du travail avec les participants comme de chaque image prise et de chaque son enregistré. Être témoin de la naissance du film à chaque fois qu'il est projeté, me donne l'espoir de croire à la paix en Colombie et à la possibilité d'une réparation juste pour les victimes. Tant par son contenu que par sa forme, *Je me souviens* parvient, je crois, à devenir un miroir de l'expérience de l'exil et de l'intégration au Québec pour les cinq réfugiés politiques colombiens qui y ont participé et, peut-être, pour tous les réfugiés colombiens : une histoire interrompue, construite de parcelles, toujours à recommencer.

ANNEXE A

BIOGRAPHIES DES PARTICIPANTS DU PROJET

Ana Cecilia, 53 ans

Membre de l'armée colombienne, elle a infiltré la guérilla colombienne pendant 15 ans, jusqu'en octobre 2002, lorsqu'elle a été découverte et menacée par le groupe armé ELN. Mère de 7 enfants, elle vit avec son petit fils Andrés Felipe, un adolescent de 13 ans. Connue pour ses talents culinaires, sa maison est un lieu de rencontre pour plusieurs Colombiens. Elle habite à Sherbrooke depuis novembre 2008.

Juan Ovidio, 49 ans

Défenseur de droits humains en Colombie, il a été menacé par des groupes d'extrême droite après avoir participé à des enquêtes sur l'armée colombienne soupçonnée d'être responsable de crimes contre la population civile à Medellin. Il a quitté la Colombie avec sa femme et ses 2 enfants après avoir fait l'objet d'une tentative d'assassinat en 2002. Il est très connu dans la communauté colombienne pour son travail avec Colombiestrie (association de Colombiens de la région de l'Estrie) et pour avoir participé aux dernières élections à Sherbrooke en tant que candidat au conseil municipal dans le district du Carrefour. Il habite à Sherbrooke depuis septembre 2003.

Dimas, 23 ans

Fils de l'unique mécanicien de La Union Peneya, un petit village du sud de la Colombie, il a été déplacé avec sa mère et ses deux frères après l'assassinat de son père lors d'un combat entre l'armée colombienne et des groupes de la guérilla. Il est arrivé à Sherbrooke à l'âge de 13 ans. Il a fait ses études et travaille comme mécanicien dans la région de l'Estrie. Il habite à Drummondville avec sa famille.

Dini, 21 ans

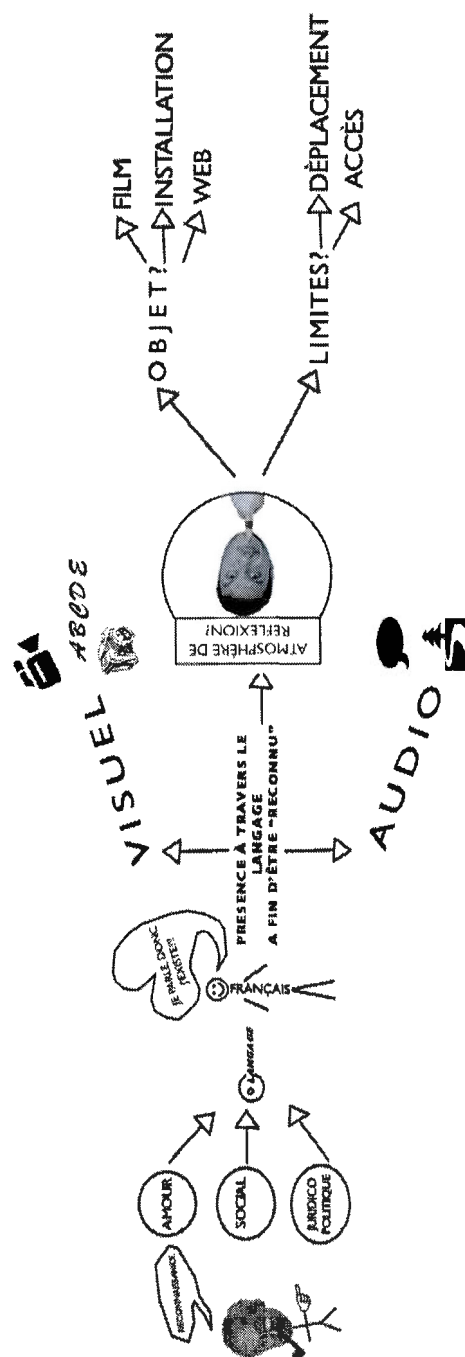
Dini a quitté la Colombie et habité avec sa mère et sa sœur à Quito en Equateur, avant de venir au Canada. En chaise roulante depuis sa naissance, son rêve est de retourner en Colombie pour être proche de sa grand-mère. Elle termine présentement ses études secondaires et vient d'obtenir son permis de conduire. Elle a une relation très proche avec sa sœur, Dana, grâce à la présence de son neveu Alejandro. Elle habite à Sherbrooke depuis octobre 2010.

Cristina, 52 ans

Juge en Colombie, elle a fui le pays après avoir reçu plusieurs menaces pour avoir été responsable de processus judiciaires. Elle a travaillé dans la région d'Antioquia à la fin des années 90, lorsque Medellin était considérée comme l'une des villes les plus dangereuses du monde. Elle termine ses études en travail social et aspire à travailler avec la population autochtone aux prises avec des problèmes d'alcoolisme ou de drogues. Mère de deux fils et d'une fille, elle habite à Sherbrooke avec son mari, un Sherbrookoise, depuis novembre 2002.

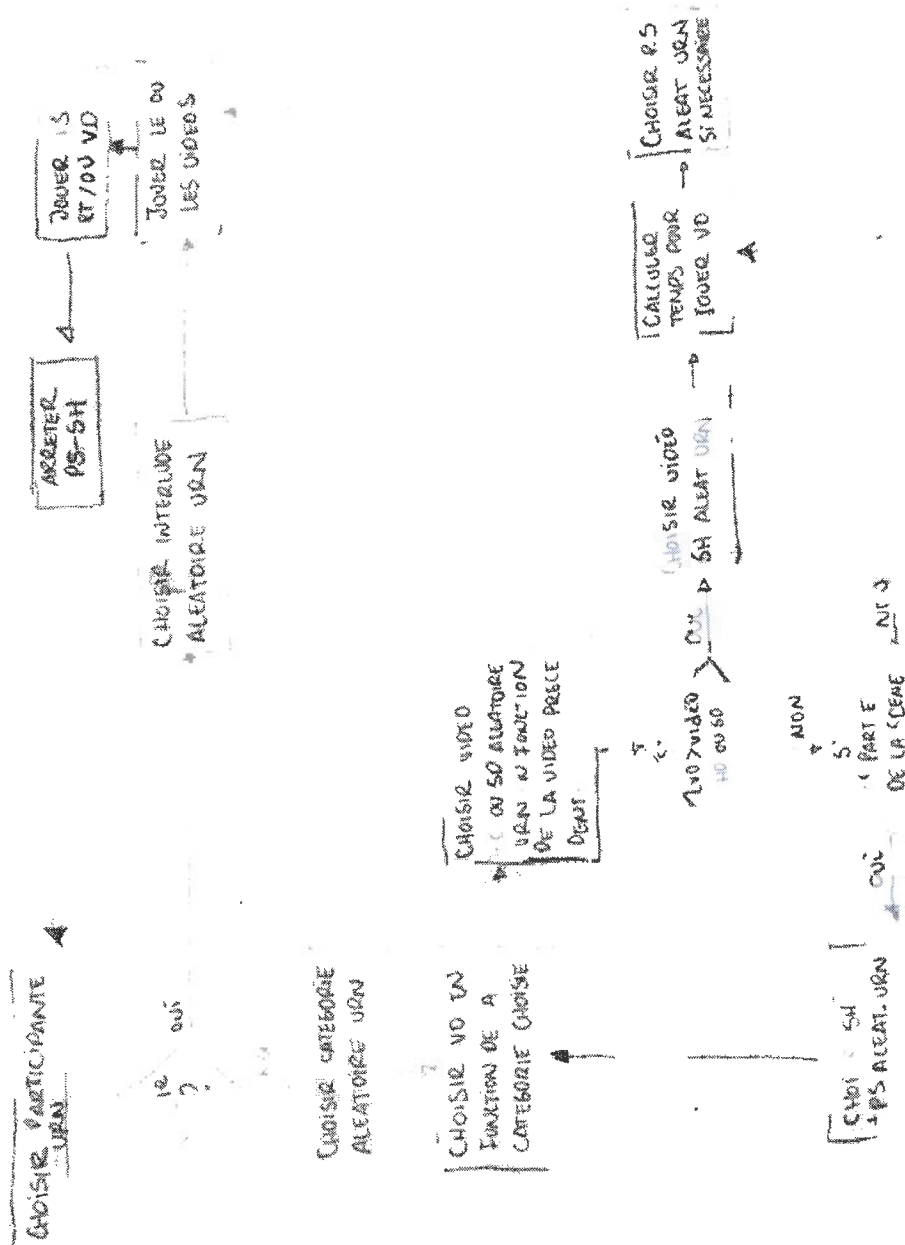
ANNEXE B

DESSIN DÉMONTRANT L'INTÉGRATION DU CADRE THÉORIQUE ET DES ÉLÉMENTS DE CRÉATION



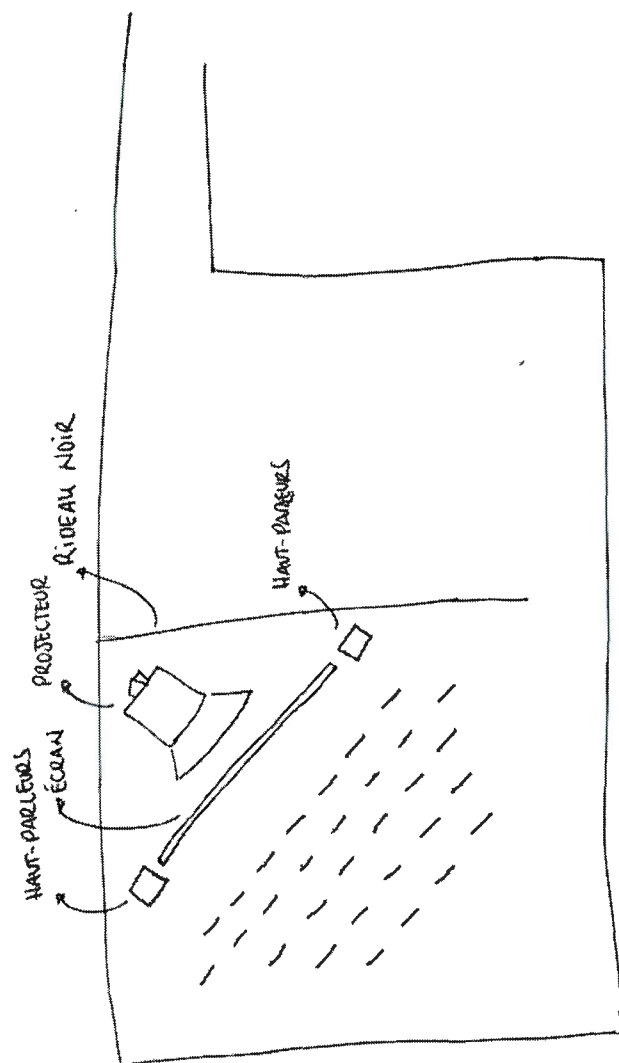
ANNEXE C

DIAGRAMME DE FLUX DE L'ALGORITHME



ANNEXE D

PLAN DE LA SALLE DE PROJECTION DE L'ŒUVRE FINALE



LOCAL SB-4125

ANNEXE E

BROCHURE DISTRIBUÉE LORS DE LA PREMIÈRE PROJECTION PUBLIQUE

Inspirations

Je me souviens dépeint l'expérience de l'exil comme un cercle fermé dans lequel un « présent infini » contient à la fois les souvenirs, le présent et le futur des protagonistes du film.

S'inspirant des lignes directrices du *Soft Cinema* développées par Lev Manovich et se basant sur la théorie de la reconnaissance de Axel Honneth, *Je me souviens* cherche la transmission d'une expérience plutôt que la narration linéaire d'une histoire.

Biographie de l'artiste

Andrés Salas est un artiste en art médiatique d'origine colombienne, activement engagé dans les communautés dans lesquelles il a eu l'occasion de travailler et de vivre.

Ce film a été réalisé dans le cadre d'un projet de maîtrise en communication, concentration recherche-crétion en média expérimental à l'Université du Québec à Montréal sous la direction de Éric Létourneau et Maude Bonenfant.

Remerciements

Merci à tous les participants du projet; à Maude Bonenfant, Éric Létourneau, Margot Ricard et Viva Paci, membres du jury; et à Nathaniel P-Montpetit pour la programmation.



JE ME SOUVIENS

Un film de Andrés Salas

16 avril 2015 / 16h - 22h

Hexagram
140 Ave du Président-Kennedy
Pavillon des sciences biologiques (UQAM)
4^e étage, Local SB-4125

À propos de l'oeuvre

Je me souviens est une installation vidéo mono-écran, basée sur la vie quotidienne de réfugiés politiques colombiens habitant la ville de Sherbrooke.

C'est une œuvre interdisciplinaire, une création collective, un film expérimental qui, grâce à l'application d'un algorithme de montage généré par ordinateur, présente une nouvelle version du film, non aléatoire, à chaque projection.

Monté en temps réel à partir d'une base de données d'images et de sons, ce film n'a pas de durée déterminée, ni début ni fin.

Il met en scène un groupe de cinq réfugiés politiques colombiens qui ont documenté leur propre vie par le biais d'enregistrements vidéo.

Les images et les sons captés par ces cinq personnes ont été complétés par des images et des sons tournés et enregistrés en Colombie, dans des lieux significatifs pour les différents protagonistes.

La guerre colombienne et l'exil

Je me souviens porte sur le phénomène de l'émigration forcée de Colombiens au Canada.

La Colombie est plongée depuis plus de 50 ans dans une guerre civile qui constitue le plus long et le plus sanglant des conflits du continent américain.

Il s'agit d'une guerre civile difficile à expliquer de par la complexité de ses origines, la multiplicité des acteurs armés impliqués et le nombre important de ses victimes à travers le pays, évalué à plus de 220 000 par les registres officiels.

La Colombie est le deuxième pays au monde générant le plus de population en situation de déplacement forcé. Entre le milieu des années 1990 et 2007, près de 500 000 Colombiens ont franchi les frontières nationales en tant que réfugiés. Après l'Équateur, le Canada représente la destination principale des réfugiés colombiens.

•

ANNEXE F

NOUVELLE BROCHURE PROPOSÉE

•

Inspirations

Je me souviens dépeint l'expérience de l'exil comme un cercle fermé dans lequel un « présent infini » contient à la fois les souvenirs, le présent et le futur des protagonistes du film.

S'inspirant des lignes directrices du Soft Cinema développées par Lev Manovich et se basant sur la théorie de la reconnaissance de Axel Honneth, *Je me souviens* cherche la transmission d'une expérience plutôt que la narration linéaire d'une histoire.

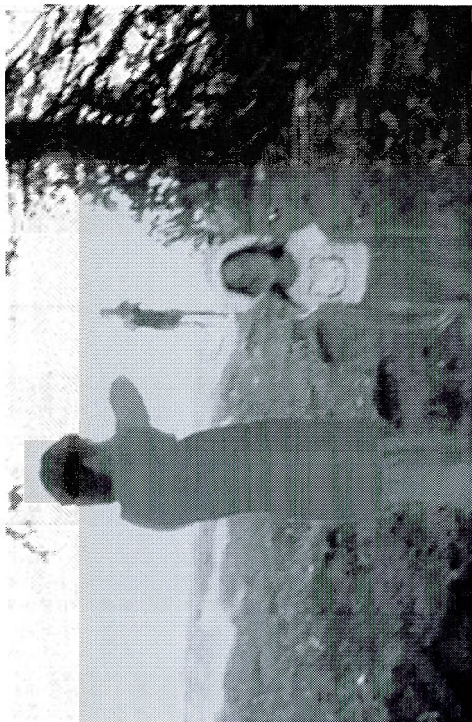
Biographie de l'artiste

Andrés Salas est un artiste en art médiatique d'origine colombienne activement engagé dans les communautés dans lesquelles il a eu l'occasion de travailler et de vivre.

Ce film a été réalisé dans le cadre d'un projet de maîtrise en communication, concentration recherche création en média expérimental à l'Université du Québec à Montréal sous la direction de Éric Létourneau et Maude Bonenfant.

Remerciements

Merci à tous les participants du projet: à Maude Bonenfant, Éric Létourneau, Margot Ricard et Viva Paci, membres du jury; et à Sophie Ambrosi.



JE ME SOUVIENS

Un film de Andrés Salas

16 avril 2015 / 16h - 22h

Hexagram
140 Ave du Président-Kennedy
Pavillon des sciences biologiques (UQAM)
4^e étage, Local SB-4125

À propos de l'œuvre

Je me souviens est une installation vidéo mono-écran, basée sur la vie quotidienne de réfugiés politiques colombiens habitant la ville de Sherbrooke.

C'est un film expérimental qui, grâce à l'application d'un algorithme de montage généré par ordinateur, présente une nouvelle version du film, non aléatoire, à chaque projection. Monté en temps réel à partir d'une base de données des médias, ce film n'a pas de durée déterminée, ni début ni fin.

Il met en scène un groupe de cinq réfugiés politiques colombiens qui ont documenté leur propre vie par le biais d'enregistrements vidéo.

Les images et les sons captés par ces cinq personnes ont été complétés par des images et des sons tournés en Colombie, dans des lieux significatifs pour les protagonistes.

À travers différentes textures visuelles et sonores, le film propose aux spectateurs de faire diverses lectures et interprétations.

La durée de visionnement proposée de cette installation vidéo est de 60 à 80 minutes.

La guerre colombienne et l'exil

Je me souviens porte sur le phénomène de l'émigration forcée de Colombiens au Canada.

La Colombie est plongée depuis plus de 50 ans dans une guerre civile qui constitue le plus long et le plus sanglant des conflits du continent américain.

Il s'agit d'une guerre civile difficile à expliquer de par la complexité de ses origines, la multiplicité des acteurs armés impliqués et le nombre important de ses victimes à travers le pays, évalué à plus de 220 000 par les registres officiels.

La Colombie est le deuxième pays au monde générant le plus de population en situation de déplacement forcé. Entre le milieu des années 1990 et 2007, près de 500 000 Colombiens ont franchi les frontières nationales en tant que réfugiés. Après l'Équateur, le Canada représente la destination principale des réfugiés colombiens. Près de 11 000 d'entre eux vivaient au Québec en 2010.

ANNEXE G

DVD CONTENANT :

G.1 CAPTURE EN DIRECT DE L'INSTALLATION (DURÉE 60 MIN.)

G.2 PHOTOS DE LA SOIRÉE DE PROJECTION

G.3 VIDÉO DES EXPERIMENTATIONS

BIBLIOGRAPHIE

Anderson, S. (2006). Soft Cinema: Navigating the Database (review). *The Moving Image*, 6(1), 136-139.

Bal, M. (2010). *Of what one cannot speak : Doris Salcedo's political art*. Chicago, USA : The University of Chicago Press.

Carneiro da Cunha, M. et Vilalta, H (2014) Yanomami, Let's Talk. *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry* (37), 28-37.

Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV). (2015). Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia : Récupéré de <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/oacp/Pages/informes-especiales/resumen-informe-comision-historica-conflicto-victimas/el-conflicto-y-sus-victimas.aspx>

Conferencia Episcopal de Colombia & CODHES (2006). *Desafíos para construir nación. El país ante el desplazamiento forzado y la crisis humanitaria (1995-2005)*. Bogotá: Conferencia Episcopal de Colombia, Codhes.

Downey, J. (1979). *The laughing Alligator*. [DVD]. USA/Venezuela : VDB Publications

Gonzalez, J. (2014). Beyond Technology: Juan Downey's Whole Earth. *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, 37, 14-27.

Grupo de Memoria Historica (GMH). (2013). *Basta ya! Colombia : Memorias de guerra y dignidad*, Bogota : imprenta nacional, 2013.

Hennion, A. (1990). De l'étude des médias a l'analyse de la médiation : Esquisse d'une problématique, *Médias Pouvoirs* (20), 39-52.

Honneth, A. (2000). *La lutte pour la reconnaissance*, Paris : Les éditions du Cerf.

Honneth, A. (2004). La Théorie de la reconnaissance : une esquisse, *Revue du MAUSS* (23), 133-136.

Honneth, A. (2004). Visibilité et invisibilité : sur l'épistémologie de la « reconnaissance », *Revue du MAUSS* (23), 137-151.

Humanez-Blanquicete, E. (2012). *L'immigration colombienne au Québec depuis 1950 : regard historique sur ses causes* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/5309/1/M12831.pdf>

Institut de la statistique du Québec (2014). *Le bilan démographique du Québec*. Récupéré de : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/bilan2014.pdf>

Internal Displacement Monitoring Centre, IDMC. (2008). *Internal Displacement. Global Overview of Trends and Developments in 2007*. Geneva: Switzerland.

Laignel-Lavastine, A. (2006) Entretien avec Axel Honneth « Sans la reconnaissance, l'individu ne peut se penser en sujet de sa propre vie », *Philosophie Magazine* (5), 29 -32.

Manovich, L. (2005). *Soft Cinema : Navigating the Database*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.

Manovich, L. (1999). Database as Symbolic Form Convergence. *The International Journal of Research into New Media Technologies*, June 1999(5), 80-99.

Ministère de l'immigration et des communautés culturelles du Québec (2009). *Immigrants nés en Amérique centrale, selon le lieu d'admission au Canada et l'année d'admission 1980-2009*. Québec : Ministère de l'immigration et des communautés culturelles du Québec.

Mondloch, K. (2000). The Language of New Media (Review), *caa.reviews*. Consulté le 22 juin 2014 [<http://www.caareviews.org/reviews/26>]

Norwegian Refugee Council (2008). *Internal Displacement. Global Overview of Trends and Developments in 2007*. Genève : Internal Displacement Monitoring Centre.

Osorio, A. (2007). *Los colombianos refugiados en Sherbrooke: Experiencias y prácticas*. Equateur : FLASCO Ecuador.

Statistique Canada (2006). *Recensement de 2006 : Immigration au Canada : un portrait de la population née à l'étranger, Recensement de 2006 : Diversité des lieux de naissance des immigrants*. Consulté le 3 avril 2013
[<http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2006/as-sa/97-557/p5-fra.cfm>]

UN High Commissioner for Refugees, UNHCR (2006). *Colombian Situation*. Consulté le 2 juin 2013 [<http://www.unhcr.org/home/PUBL/484923382.pdf>]

U.S. Committee for Refugees (2005). *World Refugee Survey 2004. Warehousing Issue*. Washington : U.S. Committee for Refugees. Consulté le 2 juin 2013
[<http://www.refugees.org/article.aspx?id=1156.ANEXOS>]

Vidas, A. (2004). Penser la différence. L'organisation teenek de l'altérité, Amérique Latine Histoire et Mémoire. *Les Cahiers ALHIM*, 10.

Villaveces-Izquierdo, S. (1997). Art and Media-tion : Reflection on Violence and Representation Dans George E. Marcus (dir.) *Cultural Producers in Perilous States : Editing Events, Documenting Change*. Chicago, USA : University of Chicago Press.

Wang, Z. (2009). The promise of database cinema : a review of Lev Manovich and Andreas Kratky's Soft Cinema : Navigating the Database. *Journal of Media Practice*, 10, 289-293.

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*, New-York : P. Dutton & Co., Inc.